

مختارون

دراسات

في

الرواية والقصيدة القصيرة



دراسات  
في  
الرواية والقصة القصيرة

تأليف  
يوسف الشاروني

مطبعة الطبع والنشر  
مكتبة الأنجلو المصرية  
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

الطبعة الفنية الحديثة  
٤٠ سنة من الطباعة الحديثة

دراسات  
في  
الرواية والقصة القصيرة



## كلمة :

هذه مجموعة من الدراسات تتصل كلها بميدان القصة ، بعضها يتصل بأعمال روائية وبعضها يتصل بمجموعات قصصية ، ظهرت جميعها في السنوات الأخيرة من حياتنا الأدبية ، ويتأمل هذه الدراسات وجدت أنها تتميز بميزتين :

أولاً : أنني حرصت أن تدور هذه الدراسات — فيما يبدو — حول المحاولات القصصية الأولى لأصحابها ، فهي — فيما عدا أعمال عدد قليل من الكتاب — إما أول أو ثاني عمل قصصي لصاحبه . ولئن كان لأصحاب بعض هذه الأعمال أسماء مشهورة في عالم الكتابة ، إلا أنها شهرة في غير الميدان القصصي ، ولذا فإن محاولاتهم القصصية محاولات أولى أيضاً . أما أغلب الدراسات فهي تدور حول الأعمال المبكرة للجيل الجديد في ميدان الكتابة القصصية ، ولهذا فلقد كان من المتعذر استخدام المنهج المقارن على النحو المطبق في كتابي السابق « دراسات في الأدب العربي المعاصر » حيث تناول كتاباً لهم تاريخهم الأدبي الطويل فأمكن مقارنة العمل موضع الدراسة بأعمال الكاتب السابقة . أما العمل القصصي هنا فهو بداية يكاد يتحصر مجال الدراسة فيه ، إذ لا مجال لمقارنته بأعمال سابقة للكاتب نفسه . فهي

دراسات إذن تكشف عن اتجاهات الكتاب أكثر مما تكشف عن تطورهم .

ثانيا : إننى أومن بمذهب النقد المتكامل أى النقد الذى يتناول العمل الأدبى بالدراسة من أكثر من ناحية : من نواحيه الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية ... الخ ، وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك ، وإن كان العمل الفنى — وليس الناقد — يمكن أن يفرض تغلب أحد هذه النواحي على بقيتها ، فالقصة النفسية يمكن أن تغلب المنهج النفسى ، والقصة الاجتماعية تفرض المنهج الاجتماعى ... الخ ، ولكنى أعتقد أن العمل النقدي — كالعامل الفنى — كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية ... كان أكثر عمقا .

أقول إننى مع إيماني بهذا المذهب النقدي فإنه يبدو أن هذه الدراسات كانت أقرب إلى الدراسات التفسيرية مما هى إلى الدراسات التقييمية . أى أنها تكشف عن جوانب العمل الفنى وتتبع مساره ، ثم لا تفرض حكما معينا على القارئ بل تدع له أن يحكم بنفسه على العمل القصصى ، فهو منهج يدعو القارئ إلى المشاركة الإيجابية فى عملية النقد . وهذا المنهج مخالف لتراث هائل من النقد فى حياتنا الأدبية المعاصرة عود القارئ على أن يقدم له الحكم الجاهز على قيمة





العمل التنى دون أن يطلب منه بذل مجهود كبير من جانبه . ولهذا فإن القارئ الذى ألف هذه العادة سيزعجه كثيراً أن يفتقد الاحكام التقييمية فى تلك الدراسات ، وسزعجه هذه الدعوة غير المباشرة لأن يبذل من جانبه مجهوداً تقديماً لتقييم العمل القصصى فى ضوء ما تكشف له من جوانب .



# المحتوى

## دراسات في الرواية :

### التطور الروائي عند نجيب محفوظ

الشعاذ	لنجيب محفوظ
قصة نفس	للكفور زكي نجيب محمود
الظلال في الجانب الآخر	لمحمود دياب
أحزان نوح	لشوقي عبد الحكيم
الموهوم	ليونس الحفراوى
ثمن الحرية	لمل شلش
التفاحة والمججمة	لمحمد صفيق

## دراسات في القصة القصيرة :

القصة القصيرة في مصر	لباس خضر
عز وجوليت	لبيحي حتى
فنية القصة القصيرة عند صلاح ذهني	
حافة الجريمة	لمحمد عبد الحليم عبد الله

حيطان مالية	لإدوار الخراط
المجرب المقطوع	للك عبد العزيز
عصافير	لجيد السبع عبد الله

### حكايات صبرى موسى

سوق العيد	لصبي الجيار
الابتسامة الفاضلة	لحمد أبو العاطى أبو النجا
وداما يا دمشق	لألفة الأدلى
الضاحك الأخير	لعباس الأسواني
زائر الصباح	لفاروق منيب
رغم كل شيء	لجيد القادر جيه
القاهرة	لعلاء الديب
إدجار آلان بو	لدكتور أمين روثايل

ملاحظات على مجموعتي قصص

العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة .

# دراسات في الرواية



## التطور الروائي عند نجيب محفوظ

في التاريخ الأدبي لكل أمة نجد الرواد الذين لهم فضل ابتكار أو إدخال أنواع أدبية ، كما نجد الذين جاءوا بعد ذلك وعملوا على إرساء هذه الأنواع الأدبية وإقرارها بحيث تصبح معترفاً بها . ولا يشذ تاريخنا الأدبي الحديث عن هذه القاعدة . ففي مجال القصة بمعناها الحديث نجد الرواد الذين كانوا يتلمسون الطريق لهذا النوع الأدبي في لفتنا . ولئن كنا ننظر إلى كتاباتهم بمقياس اليوم فنجد أنه لا تتحقق فيها كل العناصر الفنية التي نشدها ، فيجب ألا ننسى أنه كان لهم فضل الريادة . من هؤلاء الرواد المولحي صاحب « حديث عيسى بن هشام » ومحمد حسين هيكل في روايته « زينب » . كذلك نجد في تلك الفترة ظهور أشخاص لهم نشاط موسوعي ، ومحاولات في جميع الأنواع الأدبية ، نجد مثلاً للآزني والعقاد وطه حسين يكتبون الشعر والرواية والقصة القصيرة والدراسات الأدبية واللقاءات النقدية .

وعندما قام هؤلاء الرواد بمهمتهم الجليلة أعقبهم جيل آخر ،

مهمته إرساء محاولات هؤلاء الرواد . وكان أفرادهم أكثر تخصصاً ، منهم من انصرف إلى النقد ومنهم من انصرف إلى الرواية أو القصة القصيرة أو المسرح . فتوفيق الحكيم — وإن عالج الرواية والقصة القصيرة — إلا أن فنه الأول هو المسرح بلا جدال . ويحيى حتى — وإن عالج الدراسة الأدبية والرواية — إلا أن القصة القصيرة كانت أخصب ما أنتجه .

في إثر هؤلاء ظهر نجيب محفوظ الذى أرسى بدوره دعائم الرواية المصرية ، وعبد طريقها نهائياً لمن يتلوهم من أجيال . ولو رجعنا إلى شباب نجيب محفوظ نجد أنه قام بمحاولات يتلصص فيها طريقه الأدبي ، فقد عالج الشعر في مرحلة مبكرة من عمره ، وذلك على أثر تجربة عاطفية مر بها . ثم اتجه — بحكم دراسته — نحو الدراسات الفلسفية ، حتى أنه هم بتحضير رسالة للماجستير عن فلسفة الجلال ، غير أنه مالبت أن مر بأزمة إبداعية — إن صح القول — واجه فيها — على حد تعبيره — أخطر مرحلة في حياته ، وفي ذلك يقول :

كفت أمسك بيد كتاباً في الفلسفة ، وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حتى أو طه حسين . وكانت للذاهب الفلسفية تتعمق ذهنى في نفس اللحظة التى يدخل فيها أبطال



القصص من الجانب الآخر . ووجدت نفسى فى صراع رهيب بين الأدب والفلسفة ... صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه ... وكان على أن أقرر شيئاً أو أجن . ومرة واحدة قامت فى ذهنى مظاهر من أبطال « أهل الكهف » الذين صورهم توفيق الحكيم ، والبوسطجى الذى رسمه يحيى حقي ، والفلاح الصغير الذى لا يعرف من الدنيا أبعد من حدود عيدان القاب المتصبية على حافة التربة فى رواية الأيام لطله حسين ، وأشخاص كثيرون من أبطال قصص محمود تيمور ... كلهم كانوا يسرون فى مظاهر واحدة . وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم <sup>(١)</sup> .

ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ فى الموكب الأدبى حتى صار أحد الذين يتولون قيادته . وكانت ميزته الأولى أنه كاتب متطور فى تفكيره وأسلوبه ، يحاول دائماً أن يجد نفسه وأن يكتشف كل يوم عالاه المتغير .

بدأ محاولاته الأدبية بالقصة القصيرة ثم وجد أنها تضيق عن استيعاب تجربته الفنية ، فخرجها كما هجر الدراسات الفلسفية من قبل ،

---

(١) حديث مجلة الإنذاعة ، القاهرة ، ٢١ ديسمبر ١٩٥٧ .

ليقوم برحلته في عالم الرواية، وقد عبر عن ذلك بقوله : في الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة ، وفيها نجد التحليل والنقد كما في المقالة ، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكي كما في المسرحية ، وفيها مقسع للتعبير الشعري والخيال الشعري إن وجد الاستعداد لها كما في الشعر . بل إن في الرواية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما . وبينما نجد في كل شكل فني مجالاً محدوداً للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه ، فإن الرواية لا حدود تحددها .. فهي شكل فني لا نظيره<sup>(١)</sup> .

وهكذا كتب رواياته الثلاث الأولى وهي « عبث الأقدار » ( عام ١٩٣٩ ) ثم رادويس ( عام ١٩٤٣ ) ثم كفاح طيبة ( عام ١٩٤٤ ) . وكلها روايات تاريخية استلهم فيها التاريخ الفرعوني بالذات .

وكان في ذلك متأثراً بالتيار القومي الفرعوني الذي اتجه إليه كثير من المصريين في ذلك الوقت كرد فعل للنفوذ البريطاني . وكانت الرواية الأخيرة تتناول قصة كفاح الشعب المصري ضد احتلال المكسوس ، وكأنما نجيب محفوظ يذكر بذلك الشعب

---

(١) مجلة الآداب ، بيروت ، يونيو ، ١٩٦٠ ، ص ١٨ .

المصرى بما فعله أجدادهم من قيل مع احتلال ممائل . وهكذا نجد أن نجيب محفوظ — حتى مرحلة إنتاجه المبكر حيث كان لا يزال خاضعاً لعوامل رومانسية — نجده لا يكتب لجرد الفن . فجرد استلهم رواياته للتاريخ الفرعونى كان دلالة على أن نجيب محفوظ يتخذ موقفاً مما يحدث فى وطنه .

وكانت قصة « كفاح طيبة » إيذاناً بانتهاء الرحلة الأولى من حياة نجيب محفوظ الأدبية وبداية مرحلة أخرى . . . فظهر فى العام التالى (عام ١٩٤٥) روايته « القاهرة الجديدة » . وواضح أن عنوان « القاهرة الجديدة » إنما وضع فى مقابل « مصر القديمة » التى كان نجيب محفوظ يولى وجهه نحوها من قبل . وإن كانت تعنى من ناحية أخرى أنه تناول فيها حياة طلبة الجامعة وسكان الأحياء الجديدة فى القاهرة . . . وبذلك انتهت مرحلة نجيب محفوظ الأدبية فى رحاب التاريخ لتبدأ فى أحياء القاهرة حديثها ثم قديمها ، انتهت رحلته من الزمان الماضى لتبدأ فى المكان الحاضر . وكانت هذه الرحلة تتميز عن سابقتها بالروح النقدية وإتقان الصنعة الروائية شيئاً فشيئاً حتى تنضح فى « بداية ونهاية » ثم تبلغ ذروتها فى ثلاثية « بين القصرين » آخر أعمال هذه الرحلة ، وهى الرواية التى زواج فيها بين الرواية

التاريخية والاجتماعية ، إذ تناول فيها ثلاثة أجيال من حياة إحدى الأسر المصرية تبدأ قبيل الحرب العالمية الأولى وتنتهى بانتهاء الحرب العالمية الثانية ، وكأنما نحن بإزاء رجعة إلى المرحلة الأولى مع عدم التخلي عن الاتجاه الذى ساد فى المرحلة الثانية .

ويتيمز الفن الروائى عند نجيب محفوظ فى هذه المرحلة بالنقاط الآتية : —

أولاً : من ناحية القالب القصصى نجد أنه يسير على نهج القالب القصصى للأدب الأوروبى فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وهو القالب الذى اعتنق بعض مؤلفيه للمدرسة الواقعية واعتنق البعض الآخر للمدرسة الطبيعية . فنحن نجد أنفسنا أمام حشد من الشخصيات قد يبرز أحدها باعتباره بطلا للقصة لكنه لا ينفرد بهذه البطولة بل توجد إلى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم فى البطل ويتأثرون به ويفرد لم للؤلؤ فصولاً بأكملها . وهذا الضرب من القصص نجده مثلاً عند ديكنز وتولستوى وزولا ، حيث يمرض للؤلؤ لحادث ، ثم يتركه فى الفصل الذى يليه ليعرض لحادث آخر ، فإذا كان الفصل الثالث أو الرابع عاد إلى موضوع حديثه فى الفصل الأول . وكأن أمامه مجموعة من الخيوط يحيكها فى نسج متناسك .

ثانياً : كان الأثر الذى يتركه نجيب محفوظ فى نفوس قرائه بعد قراءة رواياته يشوبه التشاؤم بسبب هزيمة أبطاله وضعف شخصياته ، وقد يحدث لهم — بعد فوات الوقت — تغير فجائى ، تكون نتيجة أنهم يدفعون ثمنه فلاحاً قد يكون حياتهم نفسها . نجد هذا قد حدث لكامل رؤية لاظ بطل السراب ؛ ولعباس الخلو أحد أبطال زقاق اللدق ، ولحسنين أحد أفراد أسرة بداية ونهاية . ويطل نجيب محفوظ هذا بقوله :

لقد كتبت كل القصص فى ظل عهود كان التفاؤل فيها يعتبر نوعاً من التخدير والرضا بالواقع . ونهايات قصصى الحزينة ليس كل ما فيها هو الحزن .. إن فيها حثاً على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمه .. قد يفصح البطل ، ولكن لماذا انتصر<sup>(١)</sup> .

كما يقول عن زقاق اللدق : إن هذه الرواية قد كتبت فى فترة كان يغلب على حياتنا فيها الشقاء وما يشبه اليأس ، فاستدعى الصدق لإخراج هذه الصورة . ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كل شخص فى الزقاق كان يحاول تحسين حياته على قدر طاقته فى حدود ظروفه البالغة السوء . وتحقيق النظر بلون وردى خيالى كان يعتبر نوعاً من

---

(١) الحديث السابق بمجلة الاذاعة .

التخدير والحيانة ، وتنبيذ الهمم ، لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضمائر وتغيير الواقع <sup>(١)</sup> .

كما فسر مايسود بعض شخصياته من انحلال خلقى بقوله : كنت أستغل الشنود الجنسي في ذلك الحين كعلامة من علامات الفساد السياسى في العهد البائد .. في السياسة مثلاً كانت بعض مواد التجاح أو أهمها للشباب الناشئ هي القرابة ، الانتهازية ، الرشوة ، .. ثم انتهازية الجمال سواء كان في الذكر أو الأنثى . لهذا كان الشنود يصاحب الانحلال خطوة خطوة ، وكانت مهمتى هي الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله <sup>(٢)</sup> .

ثالثاً : كان الاهتمام بالتفاصيل هو المنصرم الغالب على أسلوب تلك الروايات . وقد بلغ الاهتمام بهذه التفاصيل ذروته في ثلاثية بين القصرين ، حيث نجد الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكنة وهيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية والحياة الاجتماعية والسياسية والفنية حتى بلغ الوصف التسجيلى في بعض الصفحات درجة الإملال . وهذه هي طريقة

---

(١) الكاتب والطبعة التي يعبر عنها ، مجلة روز اليوسف ، القاهرة ، ١٤ أكتوبر ١٩٥٧ .

(٢) إبراهيم الورداني ، رحلة في رأس نجيب محفوظ ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ١٩ أبريل ١٩٦٠ ، ص ٢٠ .

المدرسة الواقعية التي تلجأ إليها حتى يتم لها ما يعرف في الأعمال الأدبية بعملية « الإيهام بالواقع ». يقول نجيب محفوظ « وأكثر التفاصيل في القصص صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرأه حقيقة لاخيال إذ أنه يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به ، وكما دقت كان القارئ أسرع إلى تصديقها »<sup>(١)</sup>.

رابعا : إن الطبقة الوسطى كانت هي البيئة الاجتماعية التي تناولها نجيب محفوظ في رواياته سواء التي تعيش في أحياء القاهرة الجديدة أو في أحيائها القديمة . كما كانت القاهرة هي البيئة المكانية التي يتحرك فيها أبطاله . وقد عبر نجيب محفوظ عما يضطرم في هذه الطبقة من أقصى يمينها إلى أقصى يسارها وعن الحرص والحذر الذي يقسم به موقف بعض أفرادها والحياد الدقيق الذي يقسم به موقف البعض الآخر .

ويبدو أن نجيب محفوظ بعد أن فرغ من كتابة ثلاثيته اتضح له أنه لو كتب بهذا الأسلوب فإنه سيكرر نفسه لا محالة . فالأسلوب الأدبي كالمفجم ، على الفنان المبدع أن يبحث عن غيره حين يحس أنه قد استنفد ما فيه ، وإلا فلن يستخرج إلا التراب ، بهذا أعتقد نجيب

---

(١) مجلة الآداب ، بيروت ، بونيه ، ١٩٦٠ ، ص ٢٠ .

محفوظ نفسه من خطر التكرار مستفيداً من تجربته الفنية السابقة وما بلغه من عمر يتيح له أن يصل إلى مرحلته الأدبية الجديدة التي كان قد أشرف عليها .

ولئن كان انتقال نجيب محفوظ من مرحلة الرواية التاريخية الفرعونية إلى مرحلة الرواية الاجتماعية للمعاصرة قد تم دون معاناة لحظة من لحظات التأزم ، فإن انتقاله إلى مرحلته الأدبية الثالثة — مرحلة الواقعية الجديدة على حد تمبيره — جاء نتيجة أزمة مر بها أشبه بتلك التي سبق أن مر بها عندما ترجع بين الدراسات الفلسفية والكتابات الأدبية . وقد تضافرت هذه المرة عوامل خاصة بتطوره الفني — كما ذكرنا — مع عوامل اجتماعية وسياسية كان مجتمعنا المصري يمر بها ، ولهذا لم تسكن الأزمة أزمة نجيب محفوظ وحده ، بل أزمة كل فنان وأديب كان فنه وأدبه يتجه نحو نقد المجتمع للنحل من حوله حتى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ . وفي هذا يقول نجيب محفوظ :

الواقع أنني انتهيت من كتابة الثلاثية في أبريل عام ١٩٥٢ ، أى قبل الثورة بأقل من ثلاثة أشهر ، وكانت سلسلة كتيبي محاولات لتحليل المجتمع القديم وتقدمه . فلما انهار ذلك المجتمع وجدت نفسي في موقف من يبحث عن قيم جديدة يستلهمها في عمله ، فالتفت بعد الثورة



— أى ثورة — يجب أن يتغير عما كان قبلها ، ولو أتى واصلت  
قد المجمع القديم كما يفعل بعض الزملاء لسكرت نفسى ولكررتها  
أيضاً بلا حماس<sup>(١)</sup> .

وهكذا تكونت أزمة نجيب محفوظ بحثاً عن أسلوب جديد  
ومضمون جديد وأعلن قائلاً : إن الظروف التى دفعتنى إلى الكتابة  
قد تغيرت من أساسها ونتيجة لذلك شعرت بغراغ ، لعله مؤقت ، ولعله  
نوع من الاستجمام والاستيعاب لأسلوب جديد فى الكتابة ، ولعله  
النهاية<sup>(٢)</sup> .

ولكنها لم تكن النهاية ، فقد بدأ بلمس الطريقة الجديدة قائلاً :  
أنا الآن فى حالة تدبر واستيعاب .. ولا أعرف متى أعود إلى الكتابة .  
ولكن عندما أستأنف الكتابة لن أعود إلى الواقعية مرة أخرى ،  
لقد مللت هذا اللون من الكتابة ، وتكفينى أطنان الواقعية التى  
شعنتها فى رواياتى . إننى أشعر بتطور فى أحماقى ، وسوف ينتهى هذا  
التطور حتماً بطريقة جديدة فى الكتابة أستعملها عندما أمسك قلمى  
الكويما وأوراق المراثى مرة أخرى<sup>(٣)</sup> .

---

(١) النساء الأسبوعى ، القاهرة ، ٢١ أكتوبر ١٩٦٢ .

(٢) النساء ، القاهرة ، ٥ فبراير ١٩٥٨ .

(٣) الحديث السابق بمجلة الإنعاش .

وهكذا بدأت المرحلة الأدبية الثالثة التي مر بها نجيب محفوظ تلك المرحلة التي بدأها بقصة « أولاد حارتنا » . هذه المرحلة يمكن تسميتها بالواقعية الجديدة عند نجيب محفوظ .. وهي واقعية لا تحتاج إطلاقاً لمميزات الواقعية التقليدية التي يقصد بها أن تكون صورة كاملة من الحياة ، بل هي تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل ، وهي تطور في الأسلوب والمضمون معاً .

وقد عرف نجيب محفوظ هذه المرحلة بقوله : الواقعية التقليدية أساسها الحياة ، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها أنماطها وما قد تتضمنه من رسالات ، وتبدأ القصة وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابسهم بكل تفاصيلها . أما في الواقعية الجديدة فالباحث إلى الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها . فأنا أعبر عن المبادئ الفكرية بمظهر واقعي تماماً<sup>(١)</sup> .

معنى هذا الكلام أن واقعية نجيب محفوظ السابقة كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى ، أما واقعيته الجديدة فالمعنى الفكرى

---

(١) حديث يقدمه أحمد عباس صالح ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ١٩ مايو ١٩٦٢ .

يسبق الأحداث التي تعبر عنه . ولا شك أن الخبرة التي اكتسبها نجيب محفوظ في مرحلته الأدبية السابقة قد مكنته له النجاح في مرحلته التالية ، ولولا تلك الخبرة لظفت الفكرة على قصصه الأخيرة وأصبحت شخصياته مجرد أفكار ذهنية تتصارع في معارك وهمية .

كذلك لم يكن من الممكن لنجيب محفوظ أن يصل إلى واقعيته الجديدة إلا بعد أن مر بمرحلة الواقعية التقليدية . وكان للسئول عن هذه الضرورة تاريخنا الأدبي . فالرواية للمعاصرة في أوروبا لم يقدر لها الظهور إلا بعد وجود تاريخ أدبي طويل وراءها ظهرت فيه مختلف أنواع المذاهب الأدبية . وما كان لنجيب محفوظ أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية للمعاصرة دون أن يكون وراءه في تاريخنا الأدبي تلك الخطوات التي سبقت هذه الأساليب الجديدة . لهذا قد خطا نجيب محفوظ — وجيله من الروائيين الآخرين — هذه الخطوات الضرورية الأولى ، ونجيب محفوظ على وعي بذلك فتراه يقول :

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نميه بقلم فرجينيا وولف . ولكن التجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب . وقد تبين بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار فقط .. لقد اخترت الأسلوب الواقعي ، وكانت هذه

جراً ، وربما جاءت نتيجة تفكير منى . ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى . والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق . أما أنا فكنت متلهفاً على الأسلوب الواقعى الذى لم تكن نعرفه حينذاك . الأسلوب الكلاسيكى الذى كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدّها إغراء وتناسباً مع تجربتى وشخصى وزمنى . وأحسست بأننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد .

ثم يستطرد قائلا :

وأحب أن أشير إلى أن أسلوبى فى رواية أولاد حارتنا أسلوب حديث لأن التجربة نفسها حديثة<sup>(١)</sup> .

ومع ذلك فإن بذور الأسلوب الجديد التى كانت قد وجدت طريقها فى الأعمال الأخيرة لتجيب محفوظ فى مرحلته الأدبية السابقة ، سبق أن وجدت طريقها فى رواية بداية ونهاية . . لا سيما عندما كان حسنين يخاطب نفسه قبل أن يقدم على الانتحار . كما ورد هذا الأسلوب فى مواضع متفرقة من الثلاثية . ولكنه ، كما يقول نجيب محفوظ : فى الثلاثية كنا نقدم جيلاً وزماناً ومكاناً بلا قصة دراماتيكية ،

---

(١) أحمد عباس صالح ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ .

فالتفاصيل في هذه الحالة هدف جوهرى . ولقد اخفت هذه الظاهرة  
عندما تغير الهدف كما حصل في أولاد حارتنا والاص والكلاب  
والسمان والغريف ، ولهذا لم يعد لما ذلك الطول الذى سبق أن بلغ  
أقصاه في الثلاثية .



وهكذا نجد نجيب محفوظ فناً متطوراً متجدداً لا يعرف  
الوقوف .. ولعل من أكبر أسباب نجاحه — إلى جانب الهبة التى  
وهبها — أنه عرف طريقة ومغى فيه لا يشقت بصره وهج الشهرة  
ولا بريق المادّة . فهذه الرهينة الفنية التى عاشها هى التى تمدّه بأسباب  
النجاح فى العمل الذى اقتطع له ، وهى رهينة لا تنزله عن الحياة بحيث  
تجرده من معاناتها ولكنها أيضاً تبعده عن أن ينغمس فيها بحيث تشغله  
عن التأمل فيها والتصير عنها .

وهو يقارن نفسه بإرنست هيمنجواى فيقول إنه كان يعيش  
حياته ثم ينقلها بتفاصيلها للناس .. التجربة التى يفتقدها يبحث عنها  
ويطير إليها فى أى مكان من الأرض ليعيشها ويكتب عنها ، أما  
أنا فالكثابة بالنسبة لى عملية تمذيب نمرق أعصابى . فعملى الحكومى  
يستغرق معظم النهار .. وفى الليل أمسك القلم الكويىا . وأظل

أكتب ساعتين على الأكثر ثم لا أطيق . ويسمى الناس ما أكتب  
أدباً فقط . أما أنا فاسميه أدب موظفين<sup>(١)</sup> .

ولا شك أن نجيب محفوظ قد ناقش نفسه كثيراً وناقش موقفه  
كثيراً وعبر لنا عن هذا النقاش في السكرية . فهو ما يزال الفنان  
القلق الذى لا يعرف هل تراه كسب أم خسر من هذه الحياة الأدبية  
التي يحياها .. ونحن نطمئنه بأن أحداً لا يعرف الطمأنينة التي يتوهمها .  
وأنه عرف كيف يستغل هذا القلق الخصب ، فصنع لنا أصدقاء  
لا نسام مثل حميدة بطله زقاق اللدق وعباس الحلو حبيبها وحسين  
كرشه صديقه ، ومثل أحمد عبد الجواد ذلك الأب للزوج الشخصية  
في ثلاثية بين القصرين وأبنائه فهمى وياسين وكال ومثل اللص سعيد  
مهران ونبوية وعليش ونورا ، حشداً من الأصدقاء الذين نمرضهم  
ونحبهم لأننا تألمنا مثلما تألموا وأخطأنا مثلما أخطأوا ولأننا نشعر أن  
إنسانيتهم قريبة من إنسانيتنا ، ولعل في هذا بعض المراء له وأكبر  
المتعة لنا .

ديسمبر ١٩٦٢ بمناسبة العيد الخمسينى لمولده نجيب محفوظ

---

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة .

## الشعاذ

### لنجيب محفوظ

مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥

الشعاذ خامس قصص نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة التي بدأها منذ كتب « أولاد حارتنا » . وهي مرحلة تتميز بخصائصها في الشكل والمضمون . ولعل أهم هذه الخصائص الإيجاز والاستغناء عن التفاصيل الدقيقة والتركيز على حدث واحد وعدد قليل من الشخصيات والاهتمام بهيكل الفكر أكثر من الأوضاع الاجتماعية والجوانب التاريخية ، ولهذا كانت واقعية نجيب محفوظ السابقة الحياة فيها تسبق للمعنى الفكرى ، أما في واقعيته الجديدة فالمعنى الفكرى يسبق الأحداث التي تعبر عنه . إلى جانب ذلك نجد عدم التقيد بالترتيب الزمنى واختلاط الحلم بالواقع واستخدام أكثر من ضمير ، وإن كان ضمير المخاطب أو القائب ملاصقاً — في أغلب أجزاء تلك الروايات القصيرة — لضمير الشخصية الرئيسة فهي إما تخاطب نفسها وإما تتكلم عن نفسها . وكذلك استخدام اللونولوج الداخلى الذى يقتضى

أن له سامعاً بحيث يصبح أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، أى أشبه بتلك الكلمات التى نلدها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار، يقع فى الحاضر أو فى صورة تذكّر لهذا الحوار.

وهذه الخصائص نجدها جميعها فى قصتنا الجديدة، وإن كانت تتميز بأن كاتبها أصبح أكثر إتقاناً وأقدر تناولاً لها بحكم درايته.

غير أن ما يسترعى انتباهنا هو علاقة مضمون قصة الشعاذ بأسباب تلك المرحلة الأدبية الجديدة التى نشر فيها نجيب محفوظ رواياته الخمس الأخيرة. فطلما صرح نجيب محفوظ أن تنوير الأوضاع فى مصر عام ١٩٥٢ جعله يعيد النظر فيما يكتب مضموناً وشكلاً. فى هذه النقطة نلتقى أزمة عمر الحزراوى بطل الشعاذ بأزمة مؤلفه، وإن كان مؤلفه قد تجاوز أزمته بالتعبير عنها واستئناف إنتاجه. فمعر قبل الثورة كان إنساناً يؤمن بأشياء كثيرة، يؤمن بالفرن فيكتب الشعر ويؤمن بالاشتراكية والحب. ويبدو أنه عبر أول ماهر الشعر وانصرف إلى الحماة. ونحن نستمع إلى أكثر من سبب لهذا التحول، فاعترف ذات مرة لكبرى بتيهه بيقينه أنه لم يسمع لفنائه أحد<sup>(١)</sup>،



ومرة أخرى نجد يقول إن الشعر أثبت له — في تجربة الحب — أن لا قدرة له على الإمتلاك<sup>(١)</sup> والشعر إن كان جميلاً فإن أجل منه أن نعيشه<sup>(٢)</sup>.

ثم ما لبث عمر أن هجر الاشتراكية ، وهو يعلل ذلك بقوله : لما قامت الثورة اطمأن بالي ثم أخذت أقعد الاهتمام بالسياسة<sup>(٣)</sup> . وفي موضع آخر يقول : إن موقفنا القديم لم يعد ضرورة حتمية . . . . أعني أن الدولة الآن اشتراكية مغلصة وفي هذا الكفاية<sup>(٤)</sup> .

ثم تبدأ قصتنا وعمر يعاني خولا وضجراً من عمله وأسرته متسائلاً عن معنى حياته . ونكتشف أنه لم يهجر الاشتراكية بفكره فقط ، بل بطبقته الاجتماعية أيضاً ، فقد انتقل إلى القاعد الوثيرة وارتقى بسرعة فائقة من الفورد إلى الباكار حتى استقر أخيراً في الكاديلاك ، ثم أوشك أن يفرق في مستنقع من المواد الذهنية<sup>(٥)</sup> .

وأصبح يمتلك ثلاث عمارات وأموالاً سائلة ، وهو وإن كان لا يكثر بأن تؤخذ منه أمواله فليس مرد ذلك إلى تأثير للبادئ التي أوشكت يوماً أن تقذف به إلى السجن مع صديقه عثمان ، إنما مرده

(١) الشعاع ٤٣، ص ١٠٧.

(٢) ص ١٠٨.

(٣) ص ١٠٩.

(٤) ص ٢٦.

(٥) ص ١٠٩.

إلى ذلك المرض الذى يزحف عليه شيئاً فشيئاً ليفقده اهتماماته واحداً بعد الآخر لأنه قد فقد معنى وجوده وتبرير حياته<sup>(١)</sup>، حتى أصبح الموت يمثل أملاً حقيقياً فى حياة الإنسان<sup>(٢)</sup> وهكذا أصبح عمر مريضاً بلا مرض متجنباً للدم والشراب ، يقنص فى الهواء للشمع بالرطوبة نذر مخاوف لا حدود لها<sup>(٣)</sup> لهذا تأثر أيما تأثير بما قاله له أحد علمائه : اللهم أن تكسب القضية ، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها<sup>(٤)</sup> .

ويحاول صديقه مصطفى النياوى أن يعلل سر هذا المرض ، بعمله الذى جاوز به أبعد غايات النجاح ، وزوجه التى تعبد به ، فلم تعد أمامه غاية يتطلع إليها<sup>(٥)</sup> ، بينما يستبعد عمر أن يكون هذا عرضاً من أعراض السن الحرجة ، سن الخامسة والأربعين ، فعلاج ذلك سهل ميسور ، فما عليه إلا أن يتدفق إلى اللامى الليلية أو يتزوج امرأة من جديد ، لكنه يعلم أن ما به شئ أخطر من أعراض السن الحرجة<sup>(٦)</sup> .

قال له مصطفى وهو يضحك : ولأنه لا يوجد وحى فى عصرنا فلم

---

(١) ص ٣٢ (٢) ص ٤٦ (٣) ص ٤٨ (٤) ص ٥١

(٥) ص ٦٠ (٦) ص ٦٣

يبقى لأمتالك إلا التسول : التسول في الليل والنهار ، في القراءة المجدية  
والشعر المقيم ، في الصلوات الوثنية ، في باحات للملاهي الليلية . . . . .  
في تحريك القلب الأصم بأشواك للأغمرات الجهنمية<sup>(١)</sup> . وهذا بدأ  
عمر تسوله .

مضى يرتاد الملاهي الليلية ، ومع ذلك تزداد غربته عن العالم يوماً  
بعد يوم وهو يفاجئ أقرب الناس إليه بسؤالهم عن معنى الحياة ،  
فعل ذلك مع عشيقته وردة<sup>(٢)</sup> ، ومع مسيو يازبك صاحب الملاهي<sup>(٣)</sup> ،  
وإن كان هو يسترف أن السؤال لا يلح عليه إلا حينما يفرغ القلب ،  
فالرنين الأجوف لا يصدر عن إناء ممتلئ ، ولذلك فالتشوة هي اليقين<sup>(٤)</sup>  
اليقين بلا جدل ولا منطق<sup>(٥)</sup> .

ورغم فشله في رحلة تسوله من عالم المشيقات والملاهي الليلية ،  
وعودته إلى أسرته ليشهد مولد طفله ، لم يساوره أدنى أمل في التغير  
ولا خرج عن غربته الأبدية ، ولم يملأ الوليد الثفرة التي تفصل بينه  
وبين زوجته<sup>(٦)</sup> واستمر يفتابه هذا الشعور المقلق الذي يهمس له بأنه  
ضعيف غريب ، موشك على الرحيل<sup>(٧)</sup> .

(١) ص ٩٩ (٢) ص ١٢٩، ٩٢ (٣) ص ١٠١ (٤) ص ١٢٠

(٥) ص ٣٤ (٦، ٧) ص ١٤٢

تلك هي معالم الشخصية الرئيسية وأزمته ، أما صديقه مصطفى  
النيلوى فقد كان أيضاً فناناً واشتراكياً مثله ، ما لبث أن نبذ الفن  
والاشتراكية أيضاً ليبيع اللب والفشار عن طريق الصحف والإذاعة  
والتليفزيون على حد تعبيره ، غير أن ملء مصطفى إلى مثل هذا  
الموقف يختلف عما دعا عمر إلى موقفه ، فأزمة مصطفى نابعة عن إيمانه  
بأن العلم لم يبق شيئاً للفن ، فقيسه لذة الشعر ونشوة الدين وطموح  
الفلسفة ولم يبق للفن إلا التسلية ، وسينتهى يوماً بأن يصير حلية  
نسائية مما يستعمل في شهر العسل . وقد علق عمر على هذا الرأي بقوله :  
ما أشبه هذا الشعور بما يفتابى عندما أفكر في القضايا والقانون<sup>(١)</sup> .

ويصيح مصطفى في موضع آخر قائلاً : يجب أن تدخل العلم عن  
جميع الميادين عدا السيرك . إن الترفيه غاية جليلة لتمتع القرن العشرين ،  
وما نفلن أنه الفن الحقيقي ليس إلا الضوء القادم من نجم مات منذ  
ملايين السنين ، فليتنا أن نبلغ من الرشيد وأن نولى المهرجين  
ما يستحقونه من احترام .. ولتتنازل نهائياً عن غرور الكبرياء وعرش  
الملء ولتفنع بالانتم المحبوب والمال الوفير<sup>(٢)</sup> .

ويرى مصطفى سبباً آخر للأزمة إنها أزمة فنان يبحث عن شكل

جديد بعد أن أعياء للضمون . . لأنه كلما عثر على موضوع وجده مبتذلا من كثرة الاستعمال<sup>(١)</sup>.

ولهذا فصطفى لا يرى أن أزمته تخصه وحده بل هي أزمة أعم لا تفسر تحوله فحسب بل تفسر كل مافي الفن الحديث من لا معقول. ذلك لما استعوذ العلماء على الإعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة نزع الفنانين إلى سرفة الإعجاب باستحداث آثار شاذة مبهة غريبة. وأنت إذ لم تستطع أن تستلفت أنظار الناس بالتفكير العميق الطويل فقد تستطيعه بأن تجري في ميدان الأوبرا عاريا<sup>(٢)</sup>.

في مقابل هاتين الشخصيتين نجد شخصية عثمان خليل الذي تحمل عنهما عذاب السجن ، وظل سجنه يؤرق ضميرهما ، وخرج من سجنه أخيرا وهو ما يزال مؤمنا بمبادئه في حل مشاكل العالم. وهكذا تقابل رجل خارج من السجن إلى الدنيا ورجل يتحضر للخروج من الدنيا إلى عالم مجهول<sup>(٣)</sup> واكتشف عثمان أن صديقيه تطوروا إلى الوراثة بينما تطور الوطن إلى الأمام<sup>(٤)</sup>. وعندما أفهمه مصطفى أن صديقهما عمر يبحث عن معنى لوجوده قال : عندما نرى مسئوليتنا حيال الملايين فإننا لا نجد معنى للبحث عن معنى قوائنا . فقسامل عمر : ترى هل تموت

(١) ص ١٦٤ (٢) ص ١٦٥ (٣) ص ١٤٥ (٤) ص ١٦٠

(م ٣ - دراسات في الرواية)

السؤال إذا قامت دولة للملايين . وأجاب عثمان : العلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بالمرض<sup>(١)</sup> ، والإنسان لن يبلغ أية حقيقة جديدة بهذا الاسم إلا بالقل والعلم والعمل<sup>(٢)</sup> . لكن مرض عمر كان أقوى منه فقال بتصميم : أن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله في حياتي وهو ألا أفعل شيئاً<sup>(٣)</sup> .

وهكذا يقول نجيب محفوظ أكثر من شيء في قصته الشحاذ ، لعله يناقش أزمة الفن في القرن العشرين ، ولعله يناقش أزمة التنق خلال التطورات الاجتماعية ، ولعله يريد أن يقول إننا اقتربا خطوة من روح الحضارة الأوروبية التي طبقت أحدث المذاهب والنظم ثم خلفت كثيرين من أمثال عمر ممن أتبع لهم من الفراغ أن يتساعوا عن معنى حياتهم وأن يلقوه على الآخرين ، وهو ليس مجرد تساؤل فكري ، بل تساؤل حي معاش ، وإن كان وجه الاختلاف أن الإنسان في الحضارة الأوروبية الغربية يعيش تساؤله الوجودي على حطام إيمانه بما طبقتته حضارته من نظم ومذاهب لم تحقق له ما كان يرجوه منها ، أما عمر فإنه يعيش تساؤله لأنه صدم في حله ، بل لأن حله كما يرى قد تحقق ، فقد هدف كفاحه وبالتالي فقد معنى حياته فمضى يقسوه

---

(١) ص ١٦١ (٢) ص ١٨٢ (٣) ص ١٦٨ .

دون جدوى . بدايتان متناقضتان ونتيجة واحدة . وإن كان المؤلف أن تحقق الحلم ليس معناه فقدان معنى الحياة ، بل مزيد من الأحلام ومزيد من الرغبة في التطور إلى ما هو أفضل ، إلى ما لا نهاية له من المحاولات . لهذا فإن موقف عمر يكاد يكون تمبيراً عن موقف بعض المثقفين الذين يحملون بنظام من النظم كفكرة فقط ، ولهذا فإن تحقيقه يتم بدونهم ، وهذا بدوره يؤدي إلى معاداتهم له كتطبيق ، وليست العزلة إلا أحد مظاهر هذا العداء .

قال عثمان بأسف :

— لو لم تسارعوا إلى الجحور لما فقدتم الميدان .

فرد عليه عمر :

— لم تكن لنا قوة ولا أتباع في الشعب يعتد بهم ، ولو وقعت المعجزة على أيدينا لمبت قارات للقضاء علينا .

فرد عليه عثمان :

— المؤسف أن الرضى لا يفكرون إلا في الرضى<sup>(١)</sup> .

وقد عالج نجيب محفوظ موضوعاً مشابهاً في إحدى قصصه القصيرة

بمنوان الخلاء<sup>(١)</sup> ، وهى قصة « معلم » عاش عشرين عاماً فى اللقى ، لا أمل له فى الحياة إلا الانتقام ممن سلبه عروسه ليلة زفافه ، أمره أن يطلقها فطلقها صاغراً فأنحصر إحساسه فى التحفز الأليم ، لا حب ولا استقرار ولا إبقاء على ثروة ، ضاع كل شيء فى الاستعداد لليوم الرهيب ، وذابت زهرة عمره فى أتون الحقد والألم . وبعد عشرين عاماً زحف فى موكب من أعوانه يقصد حية التقديم ليفتقم من غريمه ، لكنه عندما وجد أن غريمه قد مات منذ خمس سنوات ، تتم قائلاً : ما أفضح الفراغ . لقد فاتته إلى الأبد أن يقف فوق صدر غريمه وأن يأمره بالطلاق ، لقد تحقق المهدف ولكن على غير يديه .

وهذا تشابه مع بطل الشحاذ قد يبدو سطحياً ، بل هو أقرب إلى تشابه التناقضات ، فهذا كان يريد أن يحقق حلمًا وذاك كان يريد أن يحقق انتقاماً ، ولكن ما يشتركان فيه — بالرغم من ذلك — واضح .

ف عندما قالت زينب عروس المعلم للمتعبية منه منذ عشرين عاماً : كل شيء مضى وانقضى ، رد عليها قائلاً : دفن معه الأمل . وينهى نجيب محفوظ قصته القصيرة بقوله : وكان ثمة طريق لخلاء ، قضى

---

(١) صحيفة الأهرام ، القاهرة ، ١٨ يونيو ١٩٦٥ .



نحو الخلاء . وما أشبه هذا بالخلاء العقلي الذي انتهى إليه مصير عمر .  
ومنذ خمس سنوات ظهرت رواية المستحيل لمصطفى محمود ، ونحن  
نجد في بطلها فتحي ملامح قريبة الشبه من ملامح عمر بطل الشعاذ ،  
فنحن نسمعه يصيح صيحة تحسبها تصدر عن عمر حين يقول : ها أنا  
ذا الآن زوج يتمتع بزوجة تحبه وطفل يمشقه وحملة وشباب ومال  
وجاه ، وها أنا ذا أتقلب على فراشي مؤرقاً كشخص مريض تلمسه  
الحلى ، ماذا أريد ؟ ماذا أريد <sup>(١)</sup> ؟ .

وفي موضع آخر يقول : إن على مثل زوجتي غريب غنى لأحبيه ،  
أنا أملأ به وقتي فقط ، ولكنى أريد أن أملأ نفسي . إن الفراغ هنا  
كبير . . داخل أشعر أنى عاطل تماماً . . أشعر بالملل يقتلنى <sup>(٢)</sup> . إنه  
يريد أن يشعر بالولاء لأى شيء ولو لدماره <sup>(٣)</sup> . وكما حاول عمر أن  
يحمى معنى حياته في بحثه عن التشوة مع مارجريت ثم ورده حاول  
فتحي أن يبحث عن نفسه في علاقته بغاطمة ثم ينأيه . ولكن  
لا يجب أن نجد هنا هذا التشابه الظاهري بين فتحي وعمر ، فالفرق

---

(١) مصطفى محمود : المستحيل ، دار للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٠ ،

ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق ص ١١٨ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٥ .

دقيق بينهما دقة الشجرة . ففتحنى عاش منذ طفولته أسير الواجب والأصول والتقاليد ، حتى زوجته اختارها له والده ، وكما ورث هذا كله عن أبيه ورث عنه أيضاً أرضه بالصعيد حتى إنه كان يحس بأن أرضه هي التي تملكه وليس هو الذى يملكها<sup>(١)</sup> . فمحاولة فتحنى إذن هي التمرد على ماضيه له المجتمع من قوالب ليؤكد وجوده الذى يختاره بنفسه بمطلق حريته . أما عمر فهو الذى حصل على زوجته بعد إصرار ومعرفة تمحى بها تقاليد المجتمع واتصر ، وهو الذى كون ثروته — عن طريق المحاماة — لنفسه بنفسه ، وهو الذى كان يحلم بالاشتراكية وتمرضت حياته بسبب ذلك للتغلب يوماً ما . فهو إذن لم يرث عن أبيه لاجبه ولا ثروته ولا مبادئه ، بل تكاد تكون مكونات شخصيته كلها تمديداً لما يسود المجتمع من تقاليد ونظم ، فهو يبدأ بداية مختلفة تماماً عن بداية فتحنى ، لهذا فإن ملل فتحنى بطل للاستحيل رد قبل نظروف لم يخترها بحريته فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى النفسى ، أما ملل عمر فهو بالرغم من تحقيق ما اختاره بنفسه لنفسه فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى الفلسفى .. ومن هنا أضفى على تساؤله

عن معنى الحياة معنى أعم ، فهو يلقيه على نفسه كما يلقيه على الآخرين  
من يقابلهم في حياته .

ومن ناحية أخرى فإن شخصية عمر تتميز عن كل ما سبقها من  
شخصيات — قد تبدو أنها مماثلة لها في قصص نجيب محفوظ — بميزتين  
أساسيتين :

أولها : أن الشخصيات السابقة تبحث عن طريق وعن معنى لكي  
يتحقق حلمها ، فصار بطل قصة الطريق مثلاً يبحث عن أبيه لكي  
يحقق له الحرية والكرامة والسلام . أما شخصية عمر فإن تساؤلها  
وبحثها عن معنى حياتها يبدأ بعد أن تحقق حلمها ، بل لأن حلمها  
قد تحقق .

ثانيهما : ويرتب على هذا أن البحث عن الطريق لدى الشخصيات  
السابقة ، وسيلة من وسائل الكفاح من أجل تحقيق الحلم . إنه تساؤل  
يطوى على إيمان بقضية يستحق من أجلها أن يعيش الإنسان . أما  
عمر فإنه يبدأ من حيث ينتهى الآخرون ، إنه يبدأ بعد أن عثر صابر  
على أبيه . إن موقفه رد فعل للواقع المتحقق .

ويلاحظ هنا أن عمر قد حقق حلمه على مستويين : مستوى

شخصى إذ بلغ غايات النجاح فى عمله ، وأبلغ غايات النجاح فى حبه منذ حطمت حواجز التفرقة الدينية فى مفامرته العاطفية للبكرة ، وإلى تحقيق هذا النجاح الشخصى يحاول صديقه مصطفى للنياوى أن يعزو مرضه <sup>(١)</sup> ، ولا نفسى نجاحه فى صداقته لمصطفى للنياوى . وقد بدأت مظاهر مرضه بضجره من عمله وأسرته ، أما صداقته لمصطفى فكانت آخر ما انقطع فى علاقته بمالم الآخرين . وفى هذا المستوى يمكن القول إن حله تحقق على يديه . أما المستوى الآخر فهو مستوى الرسالة الاجتماعية حيث يعترف أكثر من مرة أنها تحققت <sup>(٢)</sup> وإن كان تحقق الحلم فى هذا المستوى قد تم على غير يديه .

إنما السمة المشتركة بين بعض شخصيات قصص نجيب محفوظ التى كتبت قبل مرحلة أولاد حارتنا ، وكثير من الشخصيات الرئيسية فى قصصه التى كتبت بعد تلك المرحلة ، هو حيرتها وعدم ارتباطها بحلول عملية . أما الإيمان بحل عملى والعمل على تحقيقه فأصبحت تضطلع به شخصيات ثانوية ، وبذلك يحتفظ البناء الفنى بتوازنه الهندسى . ولهذا نجد فى شخصية كال أحد أبطال الفصول الأخيرة

---

(١) المصفاة ص ٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١٥٢ ، ١٥٩ .

من الثلاثية بنور كثير مما نجمده في شخصية عمر بطل الشحاذ بنقض النظر عما كان عليه المجتمع في الثلاثية وما تطور إليه في الشحاذ .  
والخيرة معناها عدم التجاوب مع الواقع من ناحية ، وعدم وضوح الرؤيا لحل جديد من ناحية أخرى . ومن جهة أخرى نستطيع أن نلمح في عثمان خليل — أحد الشخصيات الثانوية في الشحاذ — امتداداً لشخصية أحمد في الثلاثية ، وهي شخصيات لديها ماتؤمن به وما تعمل على تحقيقه وما تلقاه في سبيل ذلك من عقبات .

وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول لنا إن من حلت عليه لمة الخيرة والتساؤل أولى بالاهتمام الفني بحق عذابه ومعاناته . أما من حلت عليه نعمة الإيمان فليس إلا إطاراً تبرز من خلاله صورة زميله ، وتكفيها بطولة أمثاله في حياتهم العملية ، إنهم أشبه بنهايات القصص التي يعيش عندها أبطالها في تبات ونبات . فمن حلت عليهم نعمة الإيمان يعيشون في تبات ونبات وروحي ، وإن لاقوا المشاق العملية في سبيل تحقيق قضيتهم . ولهذا فهم — فنياً — نهايات قصص ، أما المذبذبون بلعنة الشك والتساؤل فهم لب العمل الفني وموضوعه .

## قصة نفس

### للدكتور زكي نجيب محمود

دار المعارف ، لبنان ، ١٩٦٥

- ١ -

دراسة السيرة الذاتية في تاريخ الأدب العربي بوجه عام وأدبنا العربي المعاصر بوجه خاص دراسة لا شك لها طرافتها ولها دلالتها على مدى جرأتنا على الاعتراف وعلى أثر تقاليدنا الاجتماعية والأخلاقية في وضع حدود لهذه الجراحة . ولا أعلم أن أحداً قد تناول هذه الدراسة تناولاً شاملاً مستنبطاً دلالاتها حتى الآن ، ولستنا نعتز إلا على الفصل الذي كتبه عن السير الذاتية في التراث العربي المستشرق الألماني فرنتيس روزنثال ونخلصه لنا الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه « المبقرية وللموت » ، والكتيب اللوجز الذي كتبه الدكتور شوقي ضيف بعنوان « الترجمة الشخصية <sup>(١)</sup> » وهو عرض سريع للسير الذاتية

---

(١) د . شوقي ضيف . الترجمة الشخصية ، دار المعارف ، القاهرة ،

في الأدب العربي قديماً وحديثاً ، والفصل الذي كتبه الدكتور عبد المحسن طه بدر في رسالته للدكتوراه « تطور الرواية العربية الحديثة »<sup>(١)</sup> بعنوان « رواية الترجمة الذاتية » وهو يتناول أهم السير الذاتية في الأدب للمعاصر حتى عام ١٩٣٨ .

والسيرة الذاتية تحتاج أولاً إلى تحديد لأنها قد تشمل رواية الرحلات الجغرافية أو الاستكشافات العملية حيث لا تكون الرواية مجرد معلومات جغرافية أو عملية ، بل يعبر الراوى عن متاعبه وأفراحه ودهشته ، ويتعرض لذكر حياته الخاصة كزواجه وطلاقه على نحو ماروى بعض الرحالة العرب . وقد نكون أشبه بشهادة ميلاد صاحبها فيذكر بيان نسبه أو شهادة بثقافته فيذكر ما تلقاه من تعليم وشيوخه الذين تلقى عنهم في زمن لم تكن الشهادات قد عرفت فيه بعد ، ثم يقتبع ما نقله من مناصب . وقد تستعير السيرة الذاتية زى الرواية كما حدث كثيراً في العصر الحديث منذ أنقشر الأدب الروائى ، فكثير من الروايات ليست إلا سيراً ذاتية من بعيد أو قريب .

وبالرغم من عدم وجود فواصل قاطعة تحدد أين تنتهى السيرة

---

(٢) د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر

( ١٨٧٠ — ١٩٣٨ ) دار الطوف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

الذاتية وأين تبدأ الرواية ، فإنه من رأي أن الفواصل الأساسية بينهما يمكن تلخيصها فيما يلي :

أولا : السيرة الذاتية مونولوج طويل تتحدث فيه الشخصية الرئيسية بأسلوب - تغلب عليه الصفة التقريرية - عن نفسها وعن علاقتها بالأحداث والشخصيات الأخرى من وجهة نظرها . وقد يصل بها الأمر أن تبرر سلوكها وتدين الآخرين من غير أن يتاح لهم حق الدفاع عن أنفسهم أو بيان وجهات نظرهم . أما في العمل الروائي فلكل شخصية كيانها المستقل ، وما يبرر وجودها وتصرفاتها ووجهة نظرها ، والحجج المتعارضة هي التي تمنح كل شخصية وجودها ، وانعدام هذه الحجج يسلب تلك الشخصيات وجودها ويحولها أشباحاً باهتة تتصارع في معركة لا تكافؤ فيها . ووجود الديالوج أو الحوار أو تبرير كل شخصية وجودها بأسلوب تصويري هو الذي يعطى العمل الروائي عمقه أو بعده الثالث . إنه يبرهن على أن الكاتب قد استطاع أن يخلق مسافة بينه وبين أبطاله ، وأنه لا يمتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى ، وأنه استوعب أبطاله بدلا من أن يستوعبه بطل واحد .

ثانياً : لهذا فوظيفة الشخصيات الأخرى في السيرة الذاتية تكون



في خدمة صاحب السيرة ، فكشف عن بعض جوانبه ونمحي بعضها الآخر . أما في الرواية فالشخصيات تتطور وتتكامل وتفصح عن دوافعها الداخلية في ضوء موضوع روائى هو وحده الذى يحدد وجودها الفنى .

ثالثاً : ولهذا فإن السيرة الذاتية مجموعة أحداث متتابعة لا يوحد بينها غير ضمير الراوى ، أما العمل الروائى فأحداثه متطورة ، توحد بينها رؤيا الكاتب وموضوعه الروائى .

رابعاً : ومن المفروض في السيرة الذاتية أن يلتزم المؤلف الواقع الذى عاشه أو واقع الشخصيات الذين تناولهم ، فهى لون من ألوان التاريخ في نهاية الأمر ، وإن كان الأمر لا يخلو بالضرورة من القيام بعمليات اختيار من أحداث ذلك الواقع . ربما بسبب الرغبة في عدم الإسهاب أو لأسباب اجتماعية ، كما أن ميول صاحب السيرة تتدخل بالحذف أو النسيان بل بالإضافة . أما في العمل الروائى ففرض التزام الواقع فرض مستبعد بطبيعة العمل الفنى ، و عملية اختيار الأحداث تتحكم فيها الضرورة الفنية . والشكل الروائى معناه الانتقال مما وقع إلى ما يحتمل أن يقع ، وبمعنى آخر الانتقال من التاريخ إلى الفن .

وتقديم السيرة الذاتية في زى روائى إما أن يكون وراه سبب

ففى هو تجاوز النطاق المحدود للسيرة وبنائها للفكك وأسلوبها  
التقيرى واستغلال تلك للمادة فى عمل ففى أرحب أفضا وأكثر ترابطاً  
بأسلوب تصويرى يكون أكثر خيالاً وحرية . وإما أن يكون وراءه  
سبب اجتماعى لاسيما حين لا تأخذ التقاليد الاجتماعية لأدب الاعترافات  
أن يتجاوز فى جرأته حدوداً معينة ، لهذا يفضل للؤلف أن يكتب  
سيرته الذاتية فى زى روائى مستفيداً من هذه الحرية ، فيجرو على أن  
يدلى بما لم يكن فى استطاعته أن يدلى به لو أنه كتب اعترافاً مباشراً  
سواء بالنسبة لنفسه أو لمن يقناولم من نساء ورجال .

ولعل هذين الدافعين معاً كانا العاملين الأساسيين لدى الدكتور  
زكى نجيب محمود وهو يكتب « قصة نفس » فى شكلها الذى قدمه به  
للقراء ، بحيث يمكن إدراجها ضمن روايات السيرة الذاتية .

فبالرغم من أن القصة تدور حول ثلاث شخصيات رئيسية هى  
الأستاذ حسام الدين محمود - وهو راوية القصة - والأحلب رياض عطا  
والشاب مصطفى مختار ، فإنه ليس من العسير أن ندرك أنه ليست هناك  
إلا شخصية واحدة رئيسية تملكت فى شخصيات ثلاث ، كل منها

يختص بجانب نفسى بل وبمرحلة من مراحل الحياة . واختصاص كل شخصية بجانب نفسى على النحو الذى حددته الراوى هو الذى يجعلنا نشك أنها شخصيات مستقلة ، حيث لا يمكن اختزال أية شخصية حية واقمية فى جانب نفسى واحد .

فالراوى يعترف بوضوح - وإن كان ذلك والقصة تكاد تنصف - قائلاً:

فكأننا نحن الثلاثة جوانب من نفس واحدة متعددة الجوانب ،  
التوى منها جانب هو الأحذب ، واستقام جانب وهو أنا ، وما يزال  
جانب يفامر وهو مصطفى<sup>(١)</sup>

ونجد تخصيصاً آخر لتلك الجوانب يحدده الأحذب للراوى  
بقوله :

أنت أخلاق وقواعد ، ومصطفى عقل ومنطق ، وأنا عاطفة  
وافعال<sup>(٢)</sup> .

كما نجد تخصيصاً ثالثاً لجوانب تلك النفس مستهدداً من تعبيرات  
الصوفية حيث يقول الراوى :

---

(١) قصة نفس ص ٨٠

(٢) د د د ص ٢٠٣

ظننت أن هذه الأنفس الثلاثة بكل بعضها بعضاً في وحدة ملتزمة  
لواقم أصحابها في منزل واحد ، فنها نفس أماره هي نفس صاحبنا  
الأحلب ، ومنها نفس لوامه هي نفسى والثالثة نفس مطمئنة<sup>(١)</sup> .  
ولما كان الراوى في التحسين من عمره ، بينما الأحلب في الخامسة  
والأربعين ومصطفى في الخامسة والمشرين ، فإن هذه الشخصيات  
الثلاث لا تمثل فحسب جوانب لشخصية واحدة بل تمثل ثلاث مراحل  
من حياة شخصية واحدة ، وبدلاً من أن يتبع المؤلف سيرته في تعاقب  
تاريخي خص كل شخصية بإحدى المراحل وجعل هذه المراحل تلتقي  
في فترة زمنية واحدة . يقول الراوى :

ثلاثة رجال يسرون على طريق الحياة في تعاقب من العمر ، ففي  
المقدمة أسير أنا مستضيئاً بتقاليد الثقافة الموروثة ولكن على مضض  
لأن أوتارها تضرب النغم لغير أرقصة التي كنت آتمها لنفسي  
لكنتى أسير . ويمدى يسير الأحلب متعلماً الخطى فليس له هاد يهديه  
إلا فطرة الفريزة التي لا تعباً بالأمن والعافية ، ووراءه يسير مصطفى  
وقد أخذ جذوة القلب بثلوج العقل واستراح . . ثلاثة رجال ظاهرم  
اختلاف وأعماتم اتفاق ، كأنهم ولدوا لأب واحد وأم واحدة<sup>(٢)</sup> .

(١) قصة نفس ص ٢٢٦

(٢) د د ص ٢٢٥

وعما يؤكد أن هذه المراحل مجرد مراحل وهمية وأنها ليست  
إلا فترات زمنية في حياة شخصية واحدة أننا نكتشف أكثر من  
فلتة ولا نقول خطأً فيما يتعلق بأعمار تلك الشخصيات؛ من ذلك  
أن المؤلف ذكر في موضع أن الأحلب في الخمسين من عمره <sup>(١)</sup> بينما  
ذكر في أكثر من موضع أنه في الخامسة والأربعين وأن الراوى في  
الخمسين بل حدد الفارق بينهما بسنوات خمس . وليس لهذه الفلتة إلا  
دلالة واحدة هي أن الأحلب والراوى شخصية واحدة فرق المؤلف  
بينهما ولجأ — فيما لجأ — إلى فارق العمر ، وإن فاتته ذلك مرة  
فكشفت عن حقيقة التفرقة بينهما .

ولئن أوضحت هذه الفلتة أن الأحلب والراوى شخصية واحدة ،  
فشمه فلتة أخرى أوضحت أن الأحلب ومصطفى شخصية واحدة أيضاً ،  
وبالتالى فالشخصيات الثلاث مراحل مختلفة من عمر شخصية واحدة .  
فالأحلب يذكر أنه عندما كان طالباً بالجامعة كون هو وزملاء له جمعية  
أدبية قرروا أن تكون لها مكتبة ، بدأوها بشراء كتاب صدر  
حديثاً يومئذ وارتجت له الصحافة الأدبية هو « عصر السأمون »  
للدكتور فريد رفاعى <sup>(٢)</sup> . بينما يذكر مصطفى مختار أنه عندما كان

(١) قصة خمس س ١١٥ (٢) ص ١٣٠  
(٣) — ٤ — دراسات في الرواية

طالباً بمدرسة المعلمين العليا أخرج سلامه موسى كتابه « حرية الفكر » فقرأ فور صدوره <sup>(١)</sup> ولما كان الفارق بين عمرى الأحدث ومصطفى عشرين عاماً وجب أن يكون الفارق بين صدور كل من الكتائين عشرين سنة أيضاً أو أقل أو أكثر من ذلك قليلاً . ولكن بالرجوع إلى الطبعة الأولى لكل من الكتائين نكتشف أنهما صدرا في سنة واحدة هي سنة ١٩٢٧ . ومعنى هذا أن الأحدث ومصطفى ليسا إلا شخصاً واحداً صدر أثناء دراسته العليا كتابا عصر المأمون وحرية الفكر .

ولنتنبه من أول الأمر إلى أن قتب الأحدث ليس إلا قتباً نفسياً ، ولهذا كان عنوان الفصل الأول من القصة <sup>(٢)</sup> « أحذب النفس » أى أنه لا يحمل عاهة بالمعنى الجسمى . لهذا فلا عجب أن كان القتب يخفى ثم يبرز طبقاً للحالة النفسية لصاحبه <sup>(٣)</sup> .

فالشخصيات الثلاث إذن ليست إلا أقنعة ثلاثة ، بذل صاحب النفس جهده في التخفى في وراءها فلا يواجه قراءه مباشرة . لقد اعتل

(١) ص ١٤٤

(٢) أظفر صفحات : ١١ ، ١٢ ، ٦٧ ، ٨٥ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٣٧

١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٨٣ ، ١٨٨ ، ٢٤٤ .

منصة الاعتراف ، لكن بعد أن وضع على وجهه تلك الأقنعة التي نلح بينها ظواهر مشتركة تشي بالشخصية التي تكمن خلفها . ويمكن تلخيص هذه الظواهر في ثلاث: وقائع الحياة ، وأسلوب التعبير ، وطريقة التفكير .

### وقائع الحياة :

فظاهر التشابه — رغم الاختلاف — تمتد بين هذه الشخصيات أو الجوانب الثلاثة لتلك النفس إلى وقائع الحياة نفسها ، ويقرر الراوى ذلك بنفسه حين يزعم أنه من محض المصادفات أن بدأوا جميعهم مدرسين ، وكذلك من محض المصادفات أن اتفقوا جميعهم على الوقوع في حب بلا رجاء<sup>(١)</sup> . بل إنهم اتفقوا جميعاً على وضع المرأة التي يحبها كل منهم ، فهي — بغض النظر عن اختلاف العمر — زوجة وأم . وهذا دلالة — كما يقول الراوى — على تعلق تلك النفس بالبعيد الحال<sup>(٢)</sup> .

### الأسلوب :

كذلك يكشف لنا أسلوب الشخصيات الثلاث عما بينها من تشابه

يبلغ حد الاتحاد . والذى أتاح لنا أن نكتشف هذا التشابه الأسلوبى هو أن قصة نفس لا يسردها الراوى على لسانه من أولها إلى آخرها ، بل إننا نتلقى فصولا منها مباشرة من الأحذب أو من مصطفى على هيئة مذكرات ومقالات ورسائل . وعندما تكون لكل شخصية وجودها الفنى المستقل ، فإننا نجد أن إحدى وسائل تمايزها هو اختلاف أساليبها . أما هنا فإننا نجد أن أسلوب الشخصيات الثلاث منطقى متسلسل لا يختلف أحده عن الآخر .

ولا يتساوى الأسلوب بالنسبة للشخصيات الثلاث فحسب بل وبالنسبة للمواقف المختلفة أيضاً ، حتى حين تكون الفرصة متاحة لأسلوب يخرج عن هذا الإيزان وتلك الرصانة التى يقسم بها . مثال ذلك حين يلقى الراوى على مذكرات الأحذب بقوله إن بها أجزاء كثيرة ممزقة أو مطموسة تتمذر قراءتها . وقد قال لنا ذلك بأسلوب تقريرى ، وكان يمكن أن يشعر القارىء بذلك أثناء قراءته للمذكرات كأن يتوقف عند سطر مبهم أو لم يكتمل ثم يذكر الراوى أنه وجد هنا الورق ممزقاً أو تتمذرت قراءة بقيته . لكن الراوى فضل أن يقدمها فى سردھا للنطقى المتتابع دون ثغرات ودون أن يشعر القارىء بأى قلق نتيجة لاحتمال وجود أجزاء ممزقة أو مطموسة .



ويمكننا أن نقارن ذلك بالحوار الذى دار فى نهاية القصة أثناء  
معركتين بعد منتصف الليل وقتاً فى ذلك المنزل الذى يسكنه مصطفى  
مختار ، معركة فى شقة عليا بين زوجة وابن زوجها ، ومعركة أخرى فى  
شقة سفلى بين زوجة من ناحية وزوجها وصديقه المحمورين من ناحية  
أخرى . فبالرغم من أن الحوار يأتينا من خلال ذكريات مصطفى وهو  
عائد على ظهر السفينة من دراسته فى الخارج ، فإننا نجد محاولة من  
ال المؤلف للتعبير بأسلوب متميز بألفاظ متميزة عن مختلف الشخصيات  
بحيث يصبح لكل منها أسلوبها بل ومفرداتها الخاصة بها . فترد على  
ألسنتها — لأول مرة وآخر مرة فى القصة — ألفاظ متداولة فى لهجة  
الحديث المصرية أكثر ما هى متداولة فى لغة الكتابة العربية مثل :  
« ولا يا » و « كفته » اللذين يضمهما المؤلف بين أقواس تعبيرة عن  
اعتذاره . بل إنه يقدم خطوة أجراً فيورد الضحكة الساخرة بأصواتها  
للمبرة عنها : هاهما<sup>(١)</sup> .

فتشابه الأسلوب فى منطقته وتسلسله فى معظم أجزاء القصة  
تتجاوز دلالاته تشابه الشخصيات الثلاث ، لأنه يتشابه أيضاً فى المواقف  
المختلفة ، بل يتشابه فيما كان يدور بين شخصيات القصة الأخرى من

حوار بحيث لا يساعد على تحديد معالمها . مثال ذلك ما يذكره لنا الراوى بأسلوب تقريرى أن سميره لم تكن قد زادت فى دراستها على سنوات قليلة فى مدرسة أولية ، فهى تكاد تخلو من كل تحصيل مدرسى ، وأنها تستخدم فى أحاديثها كلمات مما اعتاد نساؤنا — وهى على الفطرة — أن يستخدمنها ، ومما يتعلم من تعلمن منهن أن يتجنبنها . ويضرب الأحذب مثلاً بزميل له فى التدريس كان قد طلق زوجته وتزوج من أخرى ، ولما سئل السبب راح يثنى على زوجته الأولى فى كل شيء إلا أنها اعتادت بحكم تعليمها أن تكثر فى حديثها من قولها « ثم إن » فكانت كلما قامت بهذه الصياغة اللفظية أحس فى نفسه نفوراً شديداً لم يستطع مقاومته <sup>(١)</sup> .

وكنا نفتقر حين يرد حديث مباشر أثناء حوار مامع سميره أن نغمر ولو على كلمة أو كلمتين تسييراً عن هذا المستوى الثقافى لها . ولكننا بدلا من هذا نجد أنها تخاطب الأحذب عندما ظن أنها تريد منه أن يقص عليها أحداث ثلاثين عاماً فى جلسة واحدة بقولها :

ولماذا قضيت بأن تكون جلسة واحدة ؟ أحسب أننا تاركوك لتشطح على هواك ؟

فيحبها زوجها مختار :

اتركى الرجل في حريته طليقاً ينتقل من فن إلى فن .

وليس هذا الحوار مترجماً من لهجة الحديث إلى اللغة القصحى كما يظن القارىء لأن المؤلف يزيل كل شبهة معلناً أن هذا هو نص الألفاظ التى تدور بين سميره وزوجها عند ما يذكر بين قوسين أن مختار كان يظن أنه باستخدامه كلمة فن يصبح جديراً يقابل الحديث مع المثقفين الذين يجلسان معه وهما الأحلب وصديقه الأستاذ حسام راوية القصة (١) .

كذلك الأمر مع عفاف زوجة فريد . فالراوى يحدد شخصيتها بقوله إنها فتاة وقف تعليمها فى مدرسة فرنسية عند مرحلة ثانوية ، ومع ذلك فمحال عليها ألا تضع ألفاظاً فرنسية فى حديثها حتى مع من تعلم أنهم لا يعرفون من الفرنسية كلمة واحدة ، ثم محال عليها كذلك ألا تدع بعض الإشارات تتساقط فى كلامها أو فى سلوكها لتدل بها على أنها ليست كسائر النساء اللاتى تلتقى بهن فى زمرة أصدقاء زوجها أو أقاربها (٢) .

ومع ذلك إذا قرأنا حواراً اشتركت فيه عفاف لا نمتر على هذه الخصائص وهى خصائص حوارية قبل كل شئ . ونجد أمثلة ناجعة منه

في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر حين كانت اللغة الفرنسية بالذات هي لغة المثقفين الروس فكانت ترد على ألسنتهم ألفاظ فرنسية داخل النص الروسي ، احتفظت بها الترجمات الإنجليزية .

ومما له دلالة أن فريد زوج عفاف كان يستخدم هو أيضاً في حديثه ألفاظاً فصحية<sup>(١)</sup> يقشعر بدن زوجته تفرزاً منها . فهي ألفاظ تدل على إدماء عند كل من فريد ومختار على السواء ، مما يحملنا ترتيباً في أن مختار وزوجته سميره التي تتعلق بها الأخطب ، وفريد وزوجته عفاف التي تتعلق بها الراوى ، ليس كل ثلاثة من هؤلاء إلا صورة أخرى للثلاثة الآخرين .

ولئن كشف تساوى أساليب الشخصيات عن وحدتها ، فإن المؤلف تنبه إلى شيء أخطر من خطأ فني كان يمكن أن يقع فيه . قصة نفس هي القصة الوحيدة التي كتبها صاحبها بينما شغلت حياته موضوعات تنتمي إلى ما اصطالحنا على تسميته بالإنتاج الفلسفي والمنطقي ، وبتمبير آخر بموضوعات وسيلة التعبير عنها هو الأسلوب التقريري لا الأسلوب التصوري . ومن الطبيعي أن يلتقي هذا الأسلوب العقلي بظله على القصة الوحيدة التي كتبها صاحبها في حياته ، فتتغلب النزعة العقلية

على النزعة الفنية . لكن ما كان يمكن أن يؤخذ على قصة نفس من سيطرة الأسلوب التقريرى على الأسلوب التصويرى ، استطاعت أن تفلت منه إلى حد كبير لا بالتغلى عن الأسلوب التقريرى بل باستخدام قوالب يكون الأسلوب التقريرى وسيلتها الطبيعية للتعبير كالمذكرات والرسائل فضلا عن المقالات .

ونعمة ملاحظة أسلوبية أبداءها الراوى بالنسبة لما كان يكتبه الأحذب من مقالات صحفية حين قال :

قرأت مقالا لم أشك فى أنه كتبه عن نفسه ، وإن يكن قد جمل الحديث بضمير الغائب عن سواه<sup>(١)</sup> .

وهذه للملاحظة نفسها يمكن إبداءها بالنسبة للراوى حين يتحدث عن الأحذب ومصطفى ، فهو يكتب عنهما بضمير الغائب ، لكننا لا نشك — بدورنا — أنه يكتب عن جوانب نفسه .

وما يجدر ملاحظته هنا أنه وإن كان الأحذب ومصطفى رواة من خلال مذكراتهم أو مقالاتهم أو رسائلهم فإن حسام الدين هو الراوية الأساسى للقصة لا يشذ عن ذلك إلا الجزء الثالث من الفصل الخامس حين قام الأحذب بزيارة سميرة وزوجها مختار لتتجدد ذكريات ثلاثين

عاما مضت وليشتمل رمادها. فقد روى حسام ما حدث في هذه الزيارة ساعا عن الأحدث<sup>(١)</sup> وكان يمكن أن يشهد ما دار أثناءها كما كان شاهداً على بقية أحداث القصة ، فقد دعى إلى تلك الزيارة لكنه زعم أنه مرتبط بموعد سابق<sup>(٢)</sup> . ربما لأنه أحس ما في هذا اللقاء الذي تتجدد فيه الذكري من قدسيه ينبغي عليه ألا يقتصرها . أما في آخر جزء من آخر فصل في القصة فإن الراوية يتخلى عن مهمته ليدع للؤلؤ يعلق مباشرة على مصير شخصياته الثلاث بما فيهم رواية القصة نفسه .

### طريقة التفكير

ولما كان أسلوب أى عمل فنى ليس منفصلاً عن موضوعه ، فإن غلبة الأسلوب التقرىرى فى قصة نفس — وإن برر نفسه من خلال المذكرات والرسائل والمقالات — إلا أنه أكثر ملاءمة للتعبير عن عقلية فلسفية مما يعبر عن عقلية فنية ، فنجد الأحدث من حين لآخر يرجع إلى الثقافة الأغريقية<sup>(٣)</sup> . والراوى يصعد عن مشكلة الهوية التى تحير الفلاسفة<sup>(٤)</sup> . ويذكر أسماء فلاسفة مثل هوسرل<sup>(٥)</sup> ، على

---

(١) ص ١٥١ (٢) ص ١٢١ (٣) ص ١٨٥ . ٩

(٤) ص ٣٢ (٥) ص ١٥٧

أن أهم ما يلتفت النظر ذلك الاتجاه الفكرى الذى عبر عنه الأحدث  
فى مذكراته بقوله :

وإن قلت للناس أتى أجمل من ذاتى وخبرتها أساساً أولاً وأخيراً  
فى تقويم الأشخاص والأشياء قيل لى : فقيم إذن دعواك التى قلبت بها  
الأرض ، وأوجعت بها الدماغ ، فى وجوب أن يكون معيار التقويم  
دائماً موضوعياً مستقلاً عن الذات وأهوائها<sup>(١)</sup> .

والمعروف أن هذه الدعوى مبدأ من أهم مبادئ الوضعية المنطقية  
التي دعا إليها الدكتور زكى نجيب محمود فى أكثر من مؤلف له<sup>(٢)</sup> .

كما يعلن مصطفى فى رسائله التى بعث بها من لندن أن مهمة الفلسفة  
هى تحليل أقوال العلماء<sup>(٣)</sup> . وأن كل كلمة فى اللغة لا تسمى شيئاً  
ولا تشير إلى شيء هى كلمة زائدة مهما طال بين الناس دورانها<sup>(٤)</sup>  
وهذان اللبدآن من أهم مبادئ الوضعية للمنطقية أيضاً .

بل إن معظم رسائل مصطفى ليست إلا شرحاً لكيفية اعتناقه  
هذا الاتجاه الفكرى أثناء دراسته فى لندن حيث ترد أسماء برتراند

---

(١) ص ١٠٤ .

(٢) أنظر على سبيل المثال : نحو فلسفة عليّة ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ،

١٩٥٨ ، ص ٣٠ .

(٣) ص ٢١٣ (٤) ص ٢١٤ .

رسل وبروفيسر آير . ويتضح من هذا أن مصطفى لا يختلف عن الأحدث، وكلاهما لا يختلفان عن صاحبهما الدكتور زكي نجيب محمود، حتى لكأننا قرأ أحد مؤلفاته الفلسفية التي ورد فيها إسماء المفكرين السابقين وكثيرين غيرها .

وإلى جانب الإيمان بالوضعية المنطقية نجد الإيمان بفكرة الفردية تتخلل قصة نفس من أولها إلى آخرها . فالراوى حين يتبع الأحدث في الطريق في أول القصة - وهو ليس إلا تتبعاً من الكاتب لسير غور جانب من جوانب نفسه - نراه يصفه بقوله :

إنه في العابرين بارز واضح ، فهو لا يقف في الزحام ولا يذوب في الناس ، إنه فيهم كعلقة الزيت صبت في قدح من الماء ، تحركها من أعلى وأسفل ، وإلى يمين وشمال ، فإتزال شيئاً متميزاً من الماء الذي حولها ، إنه في أمواج الناس على طول الشارع لم يفقد معالته<sup>(١)</sup> .

وانتباه الناس للأحدث لا يرجع إلى غرابة منظره بل إلى مسلكه في حياته الخاصة الذي جعل منه إنساناً متميزاً مفرداً<sup>(٢)</sup> . فالفردية هي طابع هذا الرجل ، وهو لا يطمئن نفساً إلا إذا تفرد واختلف مع غيره قليلاً أو كثيراً<sup>(٣)</sup> . ثم قرأ قصصاً توضح هذا التفرد والاعتداد . بل

---

(١) ص ١٩ . (٢) ص ٤٩ . (٣) ص ٥١ .



إن الأحذب يعلن بنفسه في مذكراته إيمانه بالفردية والفرد<sup>(١)</sup>.

ونجد جانباً آخر من جوانب تلك النفس هو مصطفى يعتقد الفلسفة ذاتها ، فهو حين قدم استقالته واعتزم السفر ليدرس في الخارج أعلن أن ما أقبل عليه مقصور على مصيره الفردى لا يتجاوز إلى الحياة العامة .  
ثم يمتدح قائلاً :

إن الفرد منا قوى متين ، وأما للواطن فينا فهو منسحب ضعيف  
وأعنى بالموطنة خروج الفرد عن نطاق فرديته ليشارك سواء .

فيحييه الأحذب - وكأنه وجد على لسان مصطفى عبارة موجزة  
قوية توضح معالم شخصيته هو :

أظنك أصبت الفكرة وأحسنت التعبير عنها . لكن الحضارة  
مرهونة في ترقيتها بهؤلاء الأفراد الذين تطنى فيهم الفردية على الموطنة ،  
لأن تغيير القيم يتطلب الخروج على التجانس المألوف<sup>(٢)</sup> .

وقد أدرك مصطفى أنه يضم شخصه وشخص الأحذب هنا في صيغة  
واحدة<sup>(٣)</sup> . ويؤكد الراوى ذلك حين يعلن أن الأحذب ومصطفى  
التقيا عند الهدف المشترك وهو التشديد على قيمة الفرد من حيث هو

(٢) ص ١٤٢ ، ١٤٣ .

(١) ص ٨٠

(٣) ص ١٤٣ .

كذلك بحيث لا يجوز غمسه ولا طمسه من أجل شيء سواء .  
ولم يعض عامان بعد عودة مصطفى حتى استطاع أن يكون لنفسه  
والناس وجهة نظر فلسفية تجعل الفرد مدارها . وراح يخرج الكتاب  
بعد الكتاب يهاجم بها كل فكر من شأنه أن يفض النظر عن  
الأفراد ، ويكتب مقالات يصيح بها في الناس . الأفراد الأفراد<sup>(١)</sup> .  
والفردية لا تقتصر على الأحلب ومصطفى بل إنها تشمل الجانب  
الثالث من جوانب تلك النفس وهو الراوى . فهو عندما يسافر في  
القطار يختار دائماً مقعده رقم ٢١ ، وينص على أن سبب هذا الاختيار  
أنه فردي<sup>(٢)</sup> .

وثمة سبب آخر لاختياره هذا للمعد هو أن الجالس عليه يتجه مع  
سير القطار كما يواجهه مقعدان يطلب أن يشغلها زميلان فيتحدثان  
فيتسلى بإستراق السمع إلى ما يقولان ، وهذان السببان الأخيران  
يكشفان لنا عن صفة من صفات تلك النفس ، فوقتها في الحياة أقرب  
إلى وقفة للفرج التأمل . وتلك طبيعة الفنان والفيلسوف على السواء .  
ويؤكد هذه الصفة جانب آخر من جوانبها هو الأحلب ، حين  
كتب ذات يوم مقالا بمناسبة عيد ميلاده يقول فيه :

لكأنتى من هذه الحياة إزاء مدينة حصينة سورت بمنيع الجدر ،  
ولكأنتى منها طواف يطوف حولها ويطوف حولها ويطوف ، ولا  
يجد إلى جوفها من سبيل . . . إلى أن يقول :  
أريد أن يكون فى حياتى ما أبكيه أو أرتيه<sup>(١)</sup> .

ولعل هذا هو الذى أعطى تلك السيرة الروائية صبغتها ، فهى  
سيرة صراع فكرى ورحلة تأملية فى الحياة أكثر مما هى سيرة حياة  
حافلة بالأحداث والأعمال ، وقد شخّص الأحنف ذلك تشخيصاً دقيقاً  
حين قال :

ولو سألت نفسى ؛ لو أرخت لحياتك ودونت مامر بها من حوادث  
فإذا أنت ذا كر ؟ .

إن من الرجال من يكتبون قصص حياتهم فإذا هى حافلة بأحداثها ،  
تقرؤها فكأنما تقرأ قصة من خلق الخيال البارع ، فأين من ذلك  
ما عشت حياة فارغة جوفاء<sup>(٢)</sup> ؟

ثم يشبه نفسه بساعى البريد الذى ينفق حياته ساعياً بين الناس  
يريد دون أن يمس الظروف إلا من ظاهرها .

هذا الموقف مرتبط بالضرورة بموقف تلك النفس من الزواج حيث إحتجائها وتردها، فلراوى يعلن أن فكرة الزواج عنده أمر لا يرد على التصور، كالاترد فكرة الدائرة للربعة<sup>(١)</sup>، ومن ناحية أخرى نجد الأحذب يفشل مرتين في علاقه بالمرأة . مرة مع سميرة قبل زواجها بمختار وتبرير الفشل هنا هو أنه لم يكن له من الظروف المواتية ولا من الإرادة المستقلة بحيث يتزوج من أحب وهو ما يزال مراهما لم يبلغ بعد نصف شوطه الدراسي<sup>(٢)</sup> . ولكننا نرتاب في هذا التبرير عندما نقرأ أن مختار زوج سميرة لا يزيد عمره عن عمر الأحذب ، بل ينص الراوى على أن ثلاثهم - الأحذب ومختار وسميرة - في الخامسة والأربعين<sup>(٣)</sup> . ومعنى هذا أن ثلاثهم كانوا في عمر واحد عندما فاز مختار بسميرة من دون الأحذب . أما المرة الثانية حين تقدم الأحذب إلى عفاف قبل زواجها بفريد . وهنا كان سبب الفشل أوضح . أوضحته عفاف من جانبها حين ذكرت صراحة أنها رفضته - رغم إعجابها بثقافته - على أساس اجتماعى صرف ، فهو أرادها لعلما منه في صعود اجتماعى ورفضته خشية منها أن تهبط في سلم المجتمع<sup>(٤)</sup> . كما أدركه الأحذب من جانبه حين ذكر صراحة أنها رفضته لأنه

---

(١) ص ٤٣ (٢) ص ١٢٤ (٣) ص ١٢٢ (٤) ص ١٦٩

مدرس ، وقد كان ذلك هو الحد الفاصل بينه وبين التدريس ، إذ تركه واشتغل بالصعافة الأدبية منذ ذلك الحين<sup>(١)</sup> .

ويلقى هذا الفشل بظله على نظرة الأحذب إلى الزواج فيقول :

الزواج عندنا في ناحية والحب في ناحية . إنه مجتمع مريض فهل يحىء أعضاؤه إلا مرضى<sup>(٢)</sup> . . . . نظام الزواج هو في صميمه اغتصاب بحميمه القانون ، فلما رجل اغتصب امرأة يحبها ولا تحبه ، أو امرأة اغتصبت رجلاً تحبه ولا يحبها ، أو رجل وامرأة يتعايشان ابتغاء مصلحة مشتركة ، بغير حب من أى الطرفين . إن الناس ليكفيهم من الأمر كله سلامة الشكل دون مضمونه ومفراه<sup>(٣)</sup> .

ثم تتأيد فكرة الأحذب عند الراوى من أن الزواج لا يجمع إلا الأضداد عندما دعاه فريد على عشاء في منزله بملوان ، حيث كانوا تسعة أشخاص ، أربعة أزواج وأربع زوجات ، والراوى تاسعهم يتأمل - كمادته - ويطن مؤيداً رأى الأحذب أنهم أضداد يتزاحمون<sup>(٤)</sup> .

بل إن المؤلف يضع تبريراً لموقف جوانب نفسه الثلاثة من الزواج

(١) ص ١٧١ ، ص ١٧٢ (٢) ص ١٧٢ .

(٣) ص ١٧٤ . (٤) الجزء الرابع من الفصل السادس .

( م • - دراسات في الرواية )

على لسان عفاف زوجة فريد حين تفصل هي أيضا بين الحب والزواج  
فتقول :

ما للزوج والحب في هذا البلد . خذها قاعدة . حيث يكون حب  
فلا زواج ، وحيثما يكون زواج فلا حب <sup>(١)</sup> .

وبالرغم من ذلك فقد تزوج جانب من جوانب تلك النفس هو  
الدكتور مصطفى مختار <sup>(٢)</sup> ، فبعد عودته من دراسته بالخارج واشترأ كه  
في الصحافة الأدبية مع الأحذب ، أنه رسائل من قارئة مجهولة خفق  
لها قلبه ، فطالبها على صفحات المجلة أن تستمر في مراسلته حتى كشفت  
له عن نفسها فلما تزوجها علمته أن القلب الخالص والعقل المطمئن قد  
يجتمعان في عش واحد <sup>(٣)</sup> .

كذلك فإن جانباً آخر من جوانب تلك النفس هو الأحذب  
عرض الزواج على سميره بعد وفاة زوجها لكنها اعتذرت بأنها أم  
وجدة <sup>(٤)</sup> .

---

(١) ص ١٦٩

(٢) يذكر للؤلف اسمه خطأ في صفحة ٢٣٩ باسم : مصطفى عبد الباري .  
ولم أستطع أن أجده تعليلاً لتلك الفتنة التي لا يمكن أن تكون مجرد خطأ مطبعي .

(٤) ص ٢٤٤

(٣) ص ٢٤١

أما الجانب الثالث وهو حسام فيبدو أنه لم يتم بمحاولة في هذا المجال .

وهكذا تزوج جانب واعتزم الزواج جانب آخر دون أن يتحقق ما اعتزمه بينما استمر جانب ثالث في عزوفه عن تلك المحاولة .

ولعل ذلك دلالة على عدم اقتناع تلك النفس اقتناعا واضحا بفكرة الزواج بعكس ما تؤمن به من أفكار أخرى ، نجدتها تتكرر بطرق متشابهة لدى جوانبها الثلاثة .

— ٤ —

ولعل تغير آراء مصطفى أثناء دراسته في لندن ثم زواجه عقب عودته هما التطور الوحيد للوجود في قصة نفس . أما بقية الجوانب فإنها لا تتحرك حركة تطوّر بل هي ثابتة من أول القصة إلى آخرها ، حتى إن الراوى نفسه يثبتها بحيث يمثل كل منها جانباً نفسياً على نحو ما رأينا . والقارىء هو الذى يتحرك نحوها حركة استكشاف . وهذا الثبات الغالب على شخصيات القصة — وبالتالي على موضوعها — هو الذى يضعف من انتمائها إلى الفن الروائى .

ولكننا من ناحية أخرى نجد للؤلؤ لا يلتزم الترتيب الزمني

فما يسرد من أحداث . وهذه هي إحدى الخصائص التي جعلت قصة  
نفس تعود فتبتمد خطوة عن السيرة الذاتية وتقترب من الجو الروائي  
حيث يكون المؤلف أكثر حرية في تقديم وقائمه أو تأخيرها . وقد  
أوضحت شخصيات القصة على لسانها هذا النهج ودواعي استخدامه .  
فنجد الراوى يعلن قائلا :

ليست اللحظات في حياة الإنسان كلها سواء من حيث فعلها في  
توجيه الأحداث ، فمنها ما قد يمضى ولا أثر له ، ومنها ما يكون له  
من بعد الأثر وعمقه ما يظل يؤثر في مجرى الحياة إلى ختامها . وإن  
النظر إلى حياة إنسان بمجموعة أحداثها لكان النظر إلى مشهد طبيعي  
أو إلى صورة فنية . فالعين لا تبدأ النظر من حافة الإطار اليميني ثم  
تسير في خط أفقي مستقيم حتى تنتهي إلى حافة الإطار اليسرى ، بل  
إنها لتقع أولا على نقطة بارزة هنا أو هناك كشجرة على يمين الصورة  
أو جبل على يسارها أو قرساطع في وسطها ، ثم من هذه النقطة ينساب البصر  
في مختلف الاتجاهات ؛ فكانما هذه النقطة البارزة ينبوع تفجرت منه  
بقية الأجزاء . وهكذا يكون النظر إلى حياة إنسان بمجموعة أحداثها .  
فنستد أيضا يتجه الانتباه إلى لحظات بارزات ، كانت حاسمة في توجيهها ،  
ومن تلك اللحظات ينساب البصر إلى سهول الحياة ووديانها<sup>(١)</sup> .



وقد أكد هذا المعنى نفسه جانب آخر من جوانب تلك النفس هو الأحذب بكلمات وتشبيهات مشابهة بحيث تبهت الفروق تماماً بين الشخصين<sup>(١)</sup>.

وعلى هذا الأساس يقوم ترتيب الأحداث في القصة ، ففي بدايتها نلتقى بجانين من جوانبها يمثلان فترة رجولتها كما الراوى والأحذب ، ثم نواجه بطفولتها معاً لا سيما فيما كتبه الأحذب في مذكراته ، ثم نعود لتعايشها في رجولتها من جديد ، حتى نلتقى بشبابها ممثلة في شخصية مصطفى ودراسته بالخارج ، وذلك في الفصل قبل الأخير لا سيما فيما كتبه من رسائل إلى صديقيه .

ولكن ها هنا مسألة تستحق التوقف ، فإذا نحن كنا قد تحققنا أن هذه الشخصيات الثلاث ليست إلا جوانب لنفس واحدة ، وتبين لنا أن صاحب تلك النفس كان طالباً يدرس دراساته العليا عام ١٩٢٧ كما أوضحنا سابقاً ، فكيف يمثل مصطفى فترة شباب هذه النفس وهو يبعث برسالته من لندن عام ١٩٤٦ ؟ لا يكفي أن يحدد لنا المؤلف عمر مصطفى فيقول إنه في الخامسة والعشرين لنصدق أنه يمثل تلك النفس في مثل هذا السن ، بل الأولى أن ندرك أن صاحب هذه النفس

قد سافر للدراسة إلى الخارج في عمر متأخر ، ودليلنا على ذلك اعتراف صغير تقوه به طالب هندي كان يرى مصطفى منكبا على أوراقه بالكتابة أثناء تلك الدراسة بالخارج من الصباح حتى ساعة العشاء فكان كلما أخذه للتعيب وهم بالانصراف يقول في نفسه : أبصم هذا الرجل ولا تصمد أنت وهو أسن منك<sup>(١)</sup> ؟ ومعنى هذا أن مصطفى كان قد جاوز سن الشباب . وإنما جعل للؤلؤ سنة في الخامسة والعشرين لأنه يعتبر أن فترة الدراسة تلك هي شبابه الحقيقي التي أخصبت فكره، وإن كانت قد تمت أثناء رجولته. وهو مانحسبه يطابق حياة الدكتور زكي مجيب محمود العلمية<sup>(٢)</sup> . وبالتالي فإن زواج مصطفى بعد عودته من الخارج لا يعنى إلا أن زواج صاحب تلك النفس قد تم في سن متأخرة نسبياً ، وإن كان جانبها الشاب مرة أخرى هو الذي أقبل على الزواج .

ولا شك أن تخلخل تلك النفس في شخصيات ثلاث لها أسماؤها أبعد قصبتنا خطوة أخرى عن أن تكون مجرد سيرة ذاتية ، ولكن

---

(١) ص ٢٢٢

(٢) أنظر مقاله : العقاد كما عرفته ، مجلة الحجة ، القاهرة ، مايو ١٩٦٤ ،

من ناحية أخرى — ولأن هذه الشخصيات ليست إلا جوانب لنفس واحدة ، لم تميز تمايزاً كافياً وقائع حياتها أو أساليبها التصيرية أو طرق تفكيرها — فإنها في الوقت نفسه قريبة الصلة بالسيرة الذاتية . وهذا الترجيع بين السيرة الذاتية والعمل الروائي هو الذي جعلنا ندرج قصة نفس فيا يعرف باسم « رواية السيرة الذاتية » .

سبتمبر ١٩٦٥

## الظلال في الجانب الآخر

لمحمود دياب

الكتاب الماسى ، العدد ٩١ ، الدار القومية ، القاهرة .

الظلال في الجانب الآخر هي القصة الطويلة الأولى للأديب محمود دياب ، وقد سبق أن نشر مجموعة قصصية بعنوان خطاب من قبلى ، كما فاز بجائزة الجمع اللغوى عن مسرحية لم تنشر بعد . وبذلك يكون الأستاذ محمود دياب قد جرب إمكانياته الفنية فى كل من المسرح والقصة القصيرة والقصة الطويلة .

ومما يسترعى النظر الاختلاف الواضح بين مجموعته القصصية وقصته الطويلة فهو اختلاف يبرر عن تطور سريع واضح فى الفن القصصى لديه . فبينما تكاد تنتهى معظم الأقاصيص لما اتفق على تسميته بالأدب الواقعى الذى يتناول مشاكل الطبقات الكادحة وما تضطرم به مشاعرهم فى سبيل انتزاع لقمة العيش ، نجد أن قصة الظلال فى الجانب الآخر تنأى عن هذا الاتجاه تماماً ، وتتناول ما يمكن تسميته بالأدب الوجودى ، أو مشاكل الطبقة المثقفة وما تضطرب به أفكارهم

في سبيل اتخاذ موقف ميتافيزيقي من الوجود بوجه عام ومن مشكلة الحرية بوجه خاص .

ولا تتميز هذه القصة الطويلة بذلك الموضوع فحسب ، بل بشكلها القصصى أيضاً ، فقد كتبت على شكل رباعية في كل جزء منها يتحدث أحد أفراد القصة — ومن وجهة نظره — عما عايشه من أحداث ، على نحو ما نجد في رواية الرجل الذى فقد ظله لفتى غام في أدبنا العربى المعاصر ، وهو شكل جديد في أدبنا القصصى وإن كان كثير من قصاصى الغرب قد سبقوا إليه على نحو ما نجد في رواية « المصعب والعنف » لفوكزر ، و « مدرسة الزوجات » لأندريه جيد ، ورباعية الإسكندرية لداريل ، وكثيرون غيرهم .

ومما يلاحظ في معظم هذه الرباعيات أو الثلاثيات أن يكون الراوية في أحدها محور العمل الروائى ، بينما من يسبقه أو يتلوّه من المتحدثين شهود عليه أكثر مما هم شهود على أنفسهم . نجد هذا على سبيل المثال في رواية « الرجل الذى فقد ظله » حيث يقدم لنا الشهود أنفسهم قبل أن يقدم لنا يوسف عبد الحميد السويفى نفسه في الجزء الرابع والأخير من الرواية ، فنستمع إليه بعد أن عرفنا رأى الآخرين فيه . أما في قصة الظلال في الجانب الآخر ، فإن مؤلفها يلجأ إلى عكس

هذا الترتيب ، إننا نستمع في القسم الأول - وهو أطول الأقسام - إلى حكاية جميل الذي يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية في هذا العمل الأدبي ، ثم نستمع بعد ذلك إلى أقرب الناس إليه وهم يحكون عليه . ولهذا الاختلاف في الترتيب أثره . فيوسف عبد الحميد السويقي لا يمكن أن يخدعنا بل هو لا يحاول أن يخدع نفسه ، كما نادر أنه سبق لنا أن تعرفنا عليه من اصطدمت مطامحه بمطامعهم ، فلا مهرب له إذن منهم ولا منا ، وهكذا تصبح روايته أقرب إلى الاعتراف . أما جميل فهو لا يقدم لنا نفسه على حقيقتها ، بل كما يريدنا أن نعتقد فيه ، كما نادر لا يدري أننا سنلجأ مباشرة - بعد الانتهاء من الاستماع إلى أقواله - إلى أصدقائه وعشيقته لتعرف منهم الجوانب السكينة لحقيقته . بل هو يعلن في ختام حكايته « إن الحقيقة لا يظهر منها شيء بالمرء ، فكل ما يقع بصرك عليه زائف . . . غير حقيقي . . . مجرد ستار ملون . . . يخدع ذوى النظر المحدود والأفق الضيق »<sup>(١)</sup> . وهذه العقيدة استطاع أن يقنع زملاءه بحيث اعترف أحدهم في النهاية - وبعد مقاومة شديدة - أن الضوء وحده لا يكفي لتعرف حقيقة الأشياء طالما أن الظلال تخفي الجانب الآخر<sup>(٢)</sup> وهكذا لم تكن حكايات مصطفى وروز وإسماعيل

---

(١) الظلال في الجانب الآخر ص ٧٤٠

(٢) ص ١٠٧

التي تكون الأقسام الثلاثة التالية إلا بحثاً وراء الظلال في الجانب الآخر من حقيقة جميل .

\* \* \*

وجميل يقدم لنا نفسه في القسم الأول من القصة على أنه طالب بكلية الفنون، ووجد نفسه - بحكم أنه إنسان يعيش في مجتمع - مرتبطاً بمشكلات القيود . وحكايته ليست إلا محاولته الدائبة على التحرر من كل قيد أو التزام بحيث يمكن وصفه باللامتنى . فهو يعلن تحرره من احترام الوالدين والأساتذة والأصدقاء بل وإيمانه ، حتى تتبلور مشكلته عندما يحاول أن يتحرر من طفل نتج من علاقته بـروز ، تلك الفتاة الساذجة التي ألفتها الحياة في طريقه . ولئن كان على جميل أن يبذل مجهوداً من أجل أن يصبح لا منتمياً فقد كانت روز بطبيعتها وظروف حياتها لا منتمية . لم تكن ترتبط بأب أو أم - فقد نشأت في أحد اللاجئين - وبالتالي لم تكن ترتبط بدين معين وإن كانوا قد علموها المسيحية في اللجأ .

وهكذا كان جميل يجهد من أجل الوصول إلى ما عليه روز بالفعل وبدون أدنى مجهود من جانبها<sup>(١)</sup> .

وجود الطفل كرمز للمسئولية والارتباط تجاه المجتمع بشئ . محدد واضح ثم محاولة التخلص منه احتفاظا باللائناء بطريقة مألوفة في أعمال أدبية مشابهة للإفصاح عن موقف أبطالها من مشكلة الحرية في هذا الوجود .

وهذا النوع من التحرر يختلف عن نوع آخر من التحرر مشابه في الشكل يختلف عنه في النوع . ففى رواية الحى اللاتينى لسهيل إدريس يتعلق بطلها العربى بفرنسية أثناء دراسته فى باريس ، وعندما يعود فى إحدى الأجازات إلى وطنه يصله منها خطاب تعلقه فيه أنها ستصبح أما ، وهذا هو ثمرة جهما ، وهى تنتظر منه إشارة عما يفنى أن تفعل . فكتب إليها يتبرأ من مسئولية هذه الثمرة . مما أدى بها إلى إجهاض جبينها وقطع علاقتها به . ولكن هذا التبرؤ لم يكن تمييزاً عن رغبة فى اللائناء ، لم يكن حسماً لتردد بين الزواج أو عدم الزواج . بل كانت مشكلة البطل هو اختيار ما ينتهى إليه . هل يتزوج فرنسية تنفى إلى دولة استعمرت وطنه أم يتزوج من وطنه ويثته وتقاليده . هو إذن يرفض الارتباط بهذه الزوجة ولا يرفض الارتباط بالزواج على وجه الإطلاق . وهو إذن



نخلص من الطفل أكثر مما هو تحرر منه .

أما في رواية مثل «سن الرشد» لجان بول سارتر فإن الموقف مختلف . فالرواية تدور حول محاولة ماثيو التحرر من ثمرة علاقته بصديقه مارسيل . ولكن التحرر من تلك الثمرة لم يكن هو التحرر الوحيد الذى ينشده ماثيو فحريته التى ينشدها أبعد وأشمل من هذا . ويتضح هذا حين يحاول الحصول على أربعة آلاف فرنك ليدفعها للطبيب الذى عليه أن يجهض صديقه . فكلما لجأ إلى شخص ليستدين منه المبلغ طالبه بالتزام يريد هو أن يظل بمنأى عنه . فأخوه جاك يعلن أنه على استعداد لأن يقرضه عشرة آلاف فرنك بدلا من أربعة آلاف إذا تمهد له بأن ينفق هذا المبلغ فى سبيل زواجه وليس فى سبيل إجماع مارسيل . أما صديقه برونيه عضو الحزب الشيوعى فلا يعطيه الفرصة لأن يستدين منه ، بل يطالبه بالانضمام إلى الحزب ، فيعتذر له ماثيو ويتركة دون أن يطلب منه شيئا . أما صديقه دانيال فقد اشترط عليه أن يضع فى اعتباره رغبة مارسيل نفسها فلا يتصرف فى هذا الموضوع من جانبه وحده . وهكذا وجد المجتمع من حوله يجبره على أن ينتهى ، فاضطار أن يسرق مغنية المرقص لئلا على أن يرد إليها المال فيما بعد .

ولكن مارسيل تلقى اللال المسروق في وجهه وتزوج صديقه دانيال  
لتحفظ بالطفل .

ومع ذلك فعندما تقارن بين شخصية ماثيو وشخصية جيميل ،  
نجد أن ماثيو - بالرغم من كل هذا - ملتزم بأخلاقيات معينة ومقدر  
لمعنى مامن معاني المسئولية . فهو حريص على أن تجهض مارسيل وأن  
تجهض عند طبيب ماهر ، فقد رفض - رغم ضيق ذات يده - أن  
تتم العملية على يد امرأة مشبوهة تتقاضى مبلغاً أقل بكثير وذلك خوفاً  
على حياة مارسيل . وحتى حين سرق كان في نيته أن يرد المبلغ حين  
يستطيع . أما جيميل فلا يعنيه من الأمر كله سوى طرافته <sup>(١)</sup> ، لهذا لم  
يحاول لحظة واحدة أن يعمل على إجهاض روز ولا على الزواج منها ،  
وحين ولدت طفلته قيا بعد ثم مرضت الطفلة لم يكثر أن تعيش  
أو تموت فانت .

وفي قصة القاهرة لعلاء الدين - وهي قصة قصيرة طويلة نشرت  
في ستة أعداد متوالية في مجلة صباح الخير - نجد ملامح مشابهة لبطولها

وبالرغم من أنه يتزوج عشيقته في النهاية إلا أنه لا يحس بخطورة ما أقدم عليه إلا حين أدرك أنها حامل ، فلا يجد وسيلة للتخلص من جنينها إلا بالتخلص منها فيقتلها ليقدم للحاكمة . وهذه الطريقة العنيفة للتخلص من الطفل دلالة على اكتراث واهتمام بما يخلفه عمله من أثر لا يريد هو أن يلتزم به . وهكذا نجد أن شخصية جميل قد تجاوزت في تحقيقها لمبدأ عدم الانتماء كلا من بطل القاهرة وسن الرشد ، حتى لم يكن القول إنها وصلت إلى نوع من اللانتماء المطلق إذا جاز لنا القول .

إن جميل بطل الظلال في الجانب الآخر أقرب إلى مرسو بطل الغريب لأليير كامو ، فهو مثله لا يهمه سوى الحاضر وكلاهما ملقى في وسط مجتمع غريب عليه . إن كلا منهما خرج بنفسه عن كل العادات وجمل ينظر في نفسه وفيما حوله نظرة قاسية ، وخطيئته أنه يعيش معيشة من لا يبالي بشيء . غير أن الغريب يستيقظ في النهاية إحساسه بوجود الآخرين بسبب مواجهته الموت . فيتمنى أن يرى في يوم إعدامه كثيراً من المتفرجين يستقبلونه بصرخات الحقد حتى لا تثقل عليه وحدته . أما جميل فإننا نتركه بلا يقظة لأنه لم يجابه حكم الإعدام بعد .

## أحزان نوح

### لشوقي عبد الحكيم

الكتاب الماسى ، العدد ٩٨ ، الدار القومية ، القاهرة

شوقي عبد الحكيم أديب مفرم بريفتنا ، ففئذ سنوات ألف كتاباً بعنوان « أدب القلاحين » ثم ما لبث أن اتخذ الشكل الفنى وسيلة للتعبير عن اهتماماته بالريف ، ففتلت له على مسرح الجيب مسرحيتا « شفيقة ومتولى » و « المستخفى » وهما مستمدتان مادة وروحاً من ريفنا المصرى ، ولا تشذ عن ذلك رواية « أحزان نوح » ، بل إننا نستطيع أن نثر على الموضوع الذى تدور حوله مسرحية « المستخفى » فى تلك الرواية : موضوع الجمال الذى غدر به جملة ليلترك وراءه زوجة وأبناً ، ولئن كان ثالوث الأب والأم والإبن أقرب إلى الأطياف والرموز والتجريد فى المسرحية فقد تجسد فى العمل الروائى وأصبح لكل منهم اسماً ، فالأب اسمه عبد العليم والأم غنيمة والإبن عيد . بل يقتارب الأسلوب الروائى والمسرحى عند شوقي . فالأسلوب المسرحى لا يقوم على الحوار بل على المونولوج ، كل شخص يحدث

نفسه ، ومع ذلك فليس مونولوج كل شخص مستقلا عن مونولوج الآخرين ، إن مجموعها يكون مونولوجا واحداً جديداً ، تماماً كما يمزج كل موسيقى على آله الخاصة ليتألف من الجميع مقطوعة موسيقية . ذلك لأن الشخصيات ليست إلا جوانب لشخصية واحدة ، هي أحيانا هواجسها وضميرها وخلاصة التقاليد التي ترسبت في أعماقها ، على نحو ما نجد شخصية متولى بالنسبة لأخته شقيقة التي سلكت طريق الفجوة وتنتظر في استسلام مصيرها على يديه لأنها تؤمن بما يؤمن ، فهو كامن فيها قبل أن يكون مستقلا عنها معارضا لها ؛ وهي أحيانا رغباتها ونزواتها كما هي شخصية هنادى التي قادت شقيقة في طريق الفجوة . وبالمثل في رواية أحزان نوح يكون المونولوج ركناً أساسياً من أركان الأسلوب الروائي ، وهو بلفته العامة وجملة القصيرة المتقطعة وألفاظه التكررة وطابعه الموحى الشعري وما ينصح به من مرارة وحزن ، لا يكاد يختلف عن أسلوب المؤلف في مسرحيته ، حتى لا يكاد الطالع على كل منها أن يفرق بينها على نحو ما نحس في اللثال التالي :

« غنيمة .. مرأى غنيمة .. مقسينيش .. خديني بإبت .. حرام عليك لمي .. يتي .. إيدى .. الدم واغنيمة .. الجمل قد النخلة ..  
( م ٦ - دراسات في الرواية )

الجل خوّان .. كان بعد القرب .. الجبل غدار .. غدار يا غنيمه .. كل  
لحى يا اخى .. الجبل مقتول .. مخنوق .. مقطع حتت .. الحدايات  
بتا كل لحه .. بالطاعون هابوت .. هابوت»<sup>(١)</sup>

وإذا أدركنا أن عبد العليم كان يزور زوجته غنيمه كل ليلة بعد  
مصرعه ويظل يبيع بنفس الصوت ، صوت جمل عيلة عبد الهادى  
الذى غدر به ، أدركنا أن هذه الكلمات ليست إلا لونا من ألوان  
هذه البعبعة التى تعبر عن هواجس غنيمه وفزعها مما تركه مصرع  
زوجها من أثر فى أحقادها .

ويتميز شوق عبد الحكيم عن هذا اللون من الصراع الداخلى الذى  
تتميز به مسرحيته ويعود فيتكرر فى أسلوبه الروائى وهو بسبيل  
الحديث عن إحدى هذه الشخصيات « التماركة مع ذاتها » على حد  
تعبيره<sup>(٢)</sup> فيقول :

« والذى حدث له فى هذه اللحظة ، وبعد انقضاء الصراع  
المكشوف ، الصراع للترجم إلى كلمات منطوقة ، أنه انسحب إلى  
صراع آخر ، أكثر تعقيداً ، بجاله داخل نفسه ، حيث لا رقيب ..

---

(١) ص ٢٠

(٢) ص ٣٥

ولا مشاهدين .. ولا معلقين على الأحداث .. حيث المتفرج الوحيد  
والشاهد الوحيد والمعلق على الأحداث هو فقط .. حميده نفسه »

ثم يستطرد المؤلف معبرا شرحه بقوله :

« والذي يجرى ويسرى على حميده .. يجرى ويسرى على كل  
منا .. نقاش وحركة وصراخ وزئير .. ولا حد ولا شاطئ آمن  
نرسو عليه »<sup>(١)</sup>.

\* \* \*

ولكن قصة الجمل الفدّار ليست إلا قصة جانبية في هذا العمل  
الروائي ، حيث تصبح الشخصيات أكثر استقلالاً وأكثر موضوعية  
وأكثر وضوحاً وتجسداً مما هي في السرحيتين . فالقصة قصة نوح  
وأحزانه ، نوح الذي اغتصب اللصوص بندقيته وهو يحرس قطنه  
ليلاً ، فأصبح رجلاً بلا سلاح .

« لا الأرض ولا الجيب ولا السكيان ولا الأسرة ولا الإنسان  
الحلو قادر على أن يحميه ويوقف الألسن فيخرمها ويردعها »<sup>(٢)</sup>.

ولئن كان الناس يظنون أن اللصوص سرقوا منه بندقيته وهو

---

(١) ص ٢٣

(٢) ص ١٦٤

نائم ، فهو وحده الذى يدرك أنه كان مستيقظا حين أحاطوا به ، فتصنع النوم وتركهم يأخذونها . فأحزان نوح ليست بسبب سرقة بندقيته منه فحسب ، بل بسبب الطريقة التى سرقت بها منه .

« والرجل الذى يُسرق سلاحه وهو نائم شيء ، والرجل الذى يعميه الخوف ويوقعه فيفرط في سلاحه .. يتركه يُسحب .. من تحت رأسه شيء آخر » .

— ولو عرفوا إن أنا كنت صاحي ، وعنيه مفتوحة .. خفت .. سيبت في سلاحي ، تبقى فضيحة .. يبقى أنا صبيحت ملط .. مفيش حاجه ستراني .. لا تحتي ولا فوق .. ويبقى اللوت أحسن »<sup>(١)</sup> .

وأحزان نوح لا تتعلق بالماضي فحسب ، فمن سلب سلاحه يمكن أن تسلب منه امرأته أيضاً .

« فسرقة البندقية كوم .. والمرأة التى يماشرها ويقاسمها لقمة واحدة وحجرة واحدة وسريرا واحدا .. كوم »<sup>(٢)</sup> .

ومن يومها مضي نوح يتسأل هذا السؤال الذى لا جواب عليه :

« لماذا يصبح الإنسان هكذا مهزوماً أمام الأيام ؟ »

---

( ١ ) ص ١٦٤

( ٢ ) ص ٧١



لماذا تتغير الأشياء .. نفس الأشياء تحت الشمس ؟

والناس والطرق وطريقة الكلام والنظرة وتعبير الوجه والشارع ، كل ما يتكاتف بعضه إلى جانب البعض ويطلق عليه الحياة .. لماذا ؟ لماذا تتغير الزوجة ، والمكان الذى نولد فيه ونلازمه ، لماذا لا يرضى الإنسان عن نفسه حين يفرط فى سلاحه ، حين يخاف ، حين يصصره الخوف ؟<sup>(١)</sup>

فأحزان نوح تتكون من غمه لما حدث وهمه لما قد يحدث . وقد ارتبطت سرقة بنديته باحتمال سرقة زوجته بثلاثة ارتباطات : الارتباط الأول على مستوى الأحداث ، ذلك أن رتيبه زوجته أرادت أن تعاونه فى العثور على بنديته حتى يسترد ثقته التى فقدوها والتى أخذت تنعكس على تصرفاته معها ، ففضت تتحرى أخبارها لا سيما من جبريل أحد جيرانهما بحارة اللداكرة ومن أهمهم نوح بالاشتراك فى سرقة بنديته ثم تبين عدم صحة هذا الاتهام . لكن نوح ما أن رأى زوجته مع جبريل حتى ساورته الشكوك فى وجود علاقة بينهما . لهذا تتم بصوت خفيض .

« مرأتى متكلمش الغرب .. وترجلى سلاحي » .

ثم وصلها صوته الناضب :

« أنت مش مرآنى .. مرآنى متمشيش على جنتى وانا لسه  
حنى » (١).

أما زوجته فتحتج قائلة :

« العملية دى باحاجة ما ظهرتش إلا بعد سرقة البندقية ، وهوا  
خلاص عرف مين اللى خدها .. وجبريل كان مظلوم .. آتى ما انا  
طول عمرى بكلم جبريل .. كل رجالة الحارة من زمان .. من يوم  
ما خذنى واشمعى بس اليومين دول إشمعى » (٢).

ولهذا فالارتباط الثانى على مستوى نفسى ، فنوح يحس منذ  
سُرقت منه بندقيته بنقص رجولته ، وأن زوجته تستخف به ولا بد أنها  
تفضل عليه شابا أكثر رجولة لا يهاب الصوص ولا يصطلع النوم  
ليدعم يسرقون سلاحه بل يعرف كيف يدافع عنه وعن امرأته .  
وإذا تذكرنا إلى أى شىء ترمز البندقية فى التحليل النفسى أدر كنا  
أن سرقتها ترمز إلى العجز الجنسي . وهكذا بدا الجدار — على حد

---

(١) ص ١٤٩

(٢) ص ١٥٥

تعبير المؤلف<sup>(١)</sup> — يرتفع بين الزوجين يوما بعد يوم ، وها هو ذا نوح يحدث نفسه قائلا :

« لو أنه استطاع فقط أن يخفى سرقة السلاح

« لو أنها لم تعرف

« لو أنها كانت عمياء

« آه لو أنها لم تعرف ولم يصل إلى سمعها خبر الموهبة التي تردى فيها.

لو حدث هذا لكان الأمر محتملا. ولكنها واصلت احترامها وأمضت بقية حياتها .. منكسة ، تعرف وضعها ولا تتعدها .. تتحرك على الأرض .. وليس على أكتافه .

« إنها تقف عليه .. على كتفيه .. عبء .. هيون مفتوحة<sup>(٢)</sup> . »

وهكذا وصل الأمر بنوح أنه هدم السرير الذي يجمعه بزوجته وفك أجزائه وفضل اقتراش الأرض تغطية لما يحس به من عجز ، فاحتجبت رتيبة :

— هيه .. هيه البندقية تروح واحنا نا كل بعض في الضيق؟

---

(١) ص ٩٦

(٢) ص ٩٧

فيرد عليها نوح رداً مشحوناً بالرمز وقد تحول كل مافيه إلى شيء  
مفترس هائج :

— أنا عارف .. إن كل حاجة وقعت في الأرض ، ومبقاش  
فيه حاجة مستورة وعارف إن ليام السوده — هيه ليام السوده اللي  
واقفة على الباب<sup>(١)</sup> .

ثم يتحدث عن جبريل قائلاً :

— هو ماخذش البندقية .. جدع .. أحسن مني .. مش كده ..  
أحسن .. روحيلو .. أنا أصلي مش عاجب .. مش ملو العين .. ومش  
قد الفضايح .. كفاية .. مش قدها .. أنا راجل فلاح . عايز أقفل  
بابي عليه وانستر مش قادر .. بقه ملوش آخر .. أخرته آه ..  
ملوش؟ واللانا انتهت .. معدتش أشوف تحت رجله<sup>(٢)</sup> .

أما الارتباط الثالث فلنبدأ على مستوى الأحداث فقد  
تجاوزها إلى مستوى الإيماء والرمز ، تلك هي صلة نوح بالشعاع ،  
والشعاع يعمل دائماً في دكان شيخ مغربي ، طيب وأمير كما يقال ،  
من بيته لدكانه ، تخونه زوجته جنان .. وتصله شائعات تثير ريبته ،

---

(١) ص ٩٩

(٢) ص ١٠٠

حتى يضبطها أخيراً مع جبريل فيطرده ويطردها من بيته . وقد توثقت  
علاقة نوح به بسبب سرقة بندقيته ، فالشحات أول من أبلغه بالجنور  
عليها وأن الذين أخذوها سيردونها عند صاحب دكان اسمه أحمد منيسى ،  
والشحات خير بما ينتاب نوح من مشاعر بسبب سرقة بندقيته وذلك  
من خلال ما ينتابه هو من مشاعر بسبب سرقة زوجته ، فهو يقول له :  
— أصل أنا مجرب . . . زيك بالضبط . . . هو انت فاكر مفيش  
إلا أنت<sup>(١)</sup> .

وهكذا لم تصبح سرقة زوجة نوح مجرد احتمال أو قلق نفسى بل  
تكراراً لنموذج يلتقى به ويتعامل معه . ويشير المؤلف إلى هذه  
الرابطه عندما يتحدث عن نوح فيقول :

« وكان بضايقه فى حديث الشحات ، ذلك الشيء الخفى ، الذى  
يربط بينهما ، ويدعم خيط صداقتهما<sup>(٢)</sup> » .  
وهكذا .

« راحت اللياه العكرة ، تنساب على بلاط الحجره ، لتفصل بين  
المرأة وزوجها<sup>(٣)</sup> » .

---

(١) ص ١٢٥

(٢) ص ١٣٨

(٣) ص ١٤٨

وما تلبث أن تعلن رتيبه :

— أنا في الأول مكنتش بكرهه ، وما كانش في قلبي حاجة ..  
ومن ساعة ماراحت البندقية .. كله جاعلى دماغى ، زى لما يكون  
أنا اللي جيت وخذتها<sup>(١)</sup> .

ومالبث البحث عن البندقية أن قاد نوح إلى دكان أحمد منيسى ،  
حيث يتعاطى للمترددون عليه الحشيش ، وحيث انزلت قدما نوح  
شيئا فشيئا .

وأخيرا وصلت البندقية ، ولكن إذا كان قد خاف وتصنع  
النوم ولم يسرقون بندقيته ، فإن هذا لن يحدث مرة ثانية وهو يرى  
زوجته تسرق منه ، ففي الليلة نفسها التي استرد فيها بندقيته ، ذهب  
إلى عرس بدعوة من أحمد منيسى بعد أن تعاطيا المخدر ، وهناك  
شاهد جبريل ، ثم مالبث أن لمح ينسحب ، فحدس أنه ترك السهرة  
عندما رآه فيها ليقسل إلى بيته ، وربما وهو ما يزال تحت تأثير المخدر  
وربما وهو تحت تأثير كل العوامل السابقة اختلطت لحظة سرقة  
بندقيته بلحظة سرقة زوجته .

» وراحت دقائق قلبه تتلاحق .. نفس اللحظة .. لحظة أن

أحاط به الرجال من كل الجهات .. أطبقوا عليه وسحبوها»<sup>(١)</sup>.  
فترك السامر وتسلسل وراءه ورائها من فتحة باب «لأعد»  
واقفين ، فأطلق بندقيته . ولكن ، كما سبق أن اتضح زيف اتهامه  
لجبريل بسرقة بندقيته ، اتضح زيف اتهامه له بسرقة امرأته . هنا  
تقع المفاجأة القاسية المذهلة التي تجعل نوح يبلغ بأحزانه الفردية  
المنعزلة قمة مأساتها ، فالتتيل لم يكن سوى مطاوع خادمه !  
ويختم المؤلف روايته بهذه الجملة المشحونة بالرمز الموحية بمصير  
بطل لم يختار إلا هومره ، فأقصى ذلك إلى ما هو أكثر وأخطرهما :  
« انطلق يعدو بأقصى سرعة متخطيا كل ما يترصده من جذران ..  
وحواجز وبنايات .. حتى سقط في هوة بيت .. الآخر .. جبريل »<sup>(٢)</sup>.

يونيو ١٩٦٤

---

(١) ص ١٥١

(٢) ص ١٨١

## الموهوم

### ليونس الخضراوي

( مطابع دار الفنا ، القاهرة )

هذه هي الرواية الأولى لمؤلف لم تتعود اسمه بعد ، لهذا سأقوم بعملية تعريف أكثر مما أقوم بعملية نقدية . وأهمية هذه القصة أنها من النوع الذي نفتقده في أدبنا العربي المعاصر ، فهي تعالج هموم الروح قبل أن تعبر عن أوضاع اجتماعية أو اقتصادية ، ويتضح لنا هذا حين نعرف أن الرواية تتناول الأزمة الروحية التي يتعرض لها طالب في الجامعة في سن المراهقة ، وهو لا يغفل العوامل الاجتماعية والاقتصادية ولكنه لا يجعلها محور الرواية بل هي أرضية وصورة مكملة للأزمة الروحية .

وقد يكون بطل القصة صورة مضخمة لهذا القلق الفكري ، لكن هذا التضخيم لا بأس به في العمل الفني لإبراز الفكرة ، كل ما هناك أن بطلنا يعلن عنه في صراحة وغيره قد يعانيه ويخفيه عن الآخرين ، لهذا بدت تصرفاته غير مفهومة لأقربائه وأصدقائه .



فأمة تريد أن تعرف ما الذى يقلقه فيرد عليها قائلا : أفكار  
يأبى ، أفكار غريبة ، أفكار محيرة .. فضجيه : كل الناس يفكرون  
ولكنهم يأكلون ويمرحون أيضاً .. وهذا هو الفرق بين الصورة  
الفنية للبطل — الذى لا يذكر المؤلف اسما له — والصورة الظاهرية  
للآخرين ، ويصر المؤلف على إبرازها لنا حين يضعه وجها لوجه أمام  
آخرين لا يبدو أن هذه للشا كل تقلقهم إلى هذا الحد الخطير ، فهو  
يسأل أمه قائلا : أتعرفين أين ذهب الأمس ، ها أنا أريد أن أعرف  
أين ذهب أمس.. ولكن أمه تدعوه أن يدع هذه الأفكار ويقوم قبل  
أن يبرد الأكل ، فلما وجدت منه إصراراً على أن يجيبه على أسئلته  
صاحت بحدة : ما الذى دهاك ، ما هذه الأسئلة السخيفة ، هل جنت ؟

وكان يسير ذات يوم مع صديقه عبد الله ، وكان الصديق يدعوه  
لتقبّل الأشياء ، كما هى ، ومررت بجوارها امرأة تتأبط ذراع رجلها ،  
فماتا من الضحك عندما سمعا عباراته ، فقال له عبد الله : أيسرك أن  
يضعك الناس منا دعنا من هذا الكلام الذى لن يطلع السماء ولن  
ينزل الأرض ، ثم لم يلبث أن يتهمة بنفس ما اتهمته به أمه قائلا :  
هل جنت .. ماذا دهاك ؟

وتبلورت علاقات بطلنا بمالم الآخرين في ثلاث شخصيات

رئيسية : أولا أمينة زميلته في الكلية ، ثم الدكتور شطا أستاذه في التصوف ، وأخيراً صديقه جورج .

وقد تحطمت علاقاته الثلاث جميعاً ، ولئن كان تحطم علاقة الحب يرجع إلى أزمتيه الروحية والمادية ، فإن تحطم علاقة التلميذ بأستاذه قد ضاعف من أزمته ، أما علاقة الصداقة فكانت تقتربها العواصف والأزمات حتى انتهت قبل انتهاء روايتنا .

ولقد قاده إعجابه بالتصوف إلى إعجابه بأستاذه حتى نشأت صداقة بينهما ، ثم قاده إعجابه بأستاذه إلى احتقار كل مادة أخرى ما عدا مادة التصوف حتى قرر أن كل كتاب عبدا كتب التصوف يجب إعدامه في الحال ، فأحرق كتبه كتاباً كتاباً ، فلما جاء يوم الامتحان اتجه نحو حديقة الحيوان بدلاً من أن يتجه إلى قاعة الامتحان ، ثم مالئ أن أحسن بتطور روحه في حياته حين أعلن لأمه قائلاً : لقد تغيرت يا أمي ، لم أعد مثل سائر الناس لقد صنعت مرة أخرى صناعة إلهية ، إن اللون الأخضر لا يفارق عيني وهو يثير في نفسي السرور ، لاء أخضر ، والحقول والأشجار خضراء ، وكلها ضاحكة في وجهي ، إنني أعيش بالقرب من الجنة .

وهكذا اعتزل الناس وبدأ تجرته الصوفية ، ثم مالئ أن تزعم

أسرته وقادها في اتجاه ديني .. لكن الخلاف بين الوالدين على كيفية إنفاق الدخل الصغير - وكان أبوه قد نسبته وزارته خمسة عشر عاما في درجة واحدة - مالميث أن انعكس على خلاف بين الوالد وابنه إذ تمصب الابن لأمه فماليث الوالد أن يجر أسرته ، فلما ندّم الإبن وعمل على إعادة أبيه إلى المنزل هجرته أمه بدورها إلى غير رجعة .

ولم يدخل بطلنا امتحان الدور الثاني ، كما رسب في العام الذي يليه ، ففصل من الكلية ، ورأى أن يوسط أساتذته في إعادته ، وكان أستاذه الدكتور شطا قد سافر في مهمة علمية إلى الخارج . فلجأ أولا إلى الدكتور أنيس أستاذ علم النفس . : قصد منزله فقصده الأستاذ وأبلغه أن منزله ليس عيادة مما سبب له صدمة عنيفة ، لكنه مالميث أن حاول المحاولة نفسها مع الأستاذ عمران مدرس علم الاجتماع ، ولكن خبير الاجتماع لم يكن أحسن حالا من خبير النفس ، فقد منعه خادمه من مقابلته مادام ليس هناك موعد سابق ، وعلم أخيراً أن أستاذه شطا قد عاد من الخارج فلما لجأ إليه تجاهل الأستاذ معرفته بتلميذه .

ولا شك أن هدف المؤلف هو إبراز خيبة التلميذ في أساتذته ، لكنه أكد للمنى بأن كرر الوقت معهم بصورة مشابهة تكاد تكون متكررة فأصبح كالرسام الذي يصور جميع الوجوه في لوحته من

راوية واحدة ، وكان يمكن أن يؤكد بصور لا تشابه هذا التشابه الشديد . ونحن لا نكاد نحس الصدق القنى عندما أنكره أستاذه وصديقه القديم الدكتور شعلا ، فليست هناك للبررات الفنية الكافية التى تؤدى إلى هذا الموقف .

ونحن نحمد أنفسنا أمام صور أقرب ما تكون إلى التصوير الكاريكاتورى المزلى حين قرأ عن الأستاذ الذى اندفع الطلبة يلاحظونه كلمة كلمة كما تنزل سريعة من فمه ، وقد شلت عقولهم تماماً حتى إن واحدا منهم صرخ عندما سئل أحد زملائه فأضاع منه كلمة ، كما قرأ أن آخر يعرف الفلسفة بأنها القلق وذلك بلهجة لا تعلق فيها . وهكذا لجأ بطلنا إلى ميدان العمل ، فعمل مدرساً إلا أنه ما لبث أن طرد من عمله لا بسبب فشله بل لأن الشغف كان قد استولى على الطلبة الصغار بحيث وقفوا متساندين فوق الأدرج ينصتون ، مما دعا ناظر المدرسة إلى طرده خوفاً على أدرج مدرسته .

أما صداقته لجورج فقد بدأت فى الكلية ، وكانا يتركانها ويقصدان شاطئ النيل يقرأ عليه بطلنا مقالاته ويقرأ عليه جورج شعره وكل منهما بطرى عبقرية صديقه ، وقاده صديقه جورج إلى الشراب ، وإلى الخشيش ، فالسرقة ، فالنساء . . يقول بطلنا « ومن

المعجب أنني دعوت الله أن يساعدني في الحصول على امرأة وأنا أبكي»، ونحن نجد هنا أن بطلنا قد مر بأربع تجارب له مع النساء فشل فيها جميعاً ولكن فشله هنا ليس له هذه الصور المتكررة للتشابه التي كانت عند فشله مع أساتذته، بل نحن يلزاه مواقف متغايرة تقرب وتباعد عن النجاح وإن كانت نقيضها واحدة .

وكان بين عبد الله وجورج صديقى بطلنا لون من النفور، فما أن يعلم جورج أن عبد الله منضم إلى إحدى الجماعات السياسية حتى يشى به ، ومن يومها انقطعت علاقة بطلنا بجورج .

فالقصة إذن قصة فكر قلق متطلع يريد أن يتعرف على عالم التجارب يخوضه بمحبة وعنف لكنه يُصدم بواقع مرير قائم . وهو قلق أقرب إلى المرض لأنه فصل صاحبه عن دنيا الواقع تماماً ، فلا ينجح في دراسة ولا حب ولا صداقة ولا عمل ولا في تجربته الدينية ولا في علاقاته الجنسية ولا في علاقته بوالديه .

بقيت كلمة عن الأسلوب ، فأسلوب القصة قائم قناعة للوضع ،  
( ٢٢ - دراسات في الرواية )

ويمكن البرهنة على ذلك بهذه الطريقة الإحصائية التي يلجأون إليها لعد الكلمات التي تدل على الكتابة والأخرى التي تدل على البهجة ، لنجد أنه لا مجال للمقارنة بين المجموعتين ، وقد تكون هناك سخريات متفرقة ولكنها سخريات تقطر مرارة .

مارس ١٩٦٢

## عن الحرية

### لملى شلش

( المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة )

شغفتى دائماً موضوع أعتقد أن أحداً لم يتناوله حتى اليوم بالرغم من أهميته وتبلوره ، هذا الموضوع هو فلسفة التاريخ في الأدب العربي المعاصر . وهو موضوع يتصل بلا شك بفلسفة التاريخ في الفكر العربي أولاً ، فاللورخون العرب كتبوا تاريخ أمتهم وفي تفكيرهم مفهوم معين لمعنى التاريخ ومنهج التاريخ ، طبقوه فيما كتبوا وإن لم يفصحو عنه ، اللهم إلا القليل منهم أمثال ابن خلدون في مقدمته . وقد اختلف هؤلاء المؤرخون في فلسفتهم ومنهجهم كل بسبب شخصيته حيناً ، وبسبب المرحلة التاريخية التي عاش فيها حيناً آخر . ولكنهم اتفقوا على مبادئ عامة كتلك التي تتعلق ببداية التاريخ البشرى ، ونهايته بظهور المهدي المنتظر مثلاً . ومع ذلك فإننا نلاحظ أن للمؤرخ العربي الواحد كثيراً ما كان منهجه يختلف باختلاف المرحلة التاريخية التي يؤرخ لها ، فهو حين يؤرخ لما قبل الإسلام يعتمد على الأقاويل وما عرف بالأسرائيليات ويتناول تاريخ العالم كله منذ بدء الخليقة ، أما

حين يعرض للتاريخ الإسلامى فإنه يصبح عالماً مدققاً حذراً يتمتع  
كل رواية ويستيقن من مصدر كل حديث، وبذلك ابتدع المؤرخون  
العرب منهج التحقيق التاريخى الذى استفاد منه مؤرخو الغرب  
فما بعد .

هذا تمهيد لا بد منه إذا أردنا أن ندرس فلسفة التاريخ فى أدبنا  
العربى المعاصر ، وقد سبق أن اختلط التاريخ بالأدب فى ملاحمنا  
الشعبية كما هو واضح فى سيرة مثل سيرة الظاهر بيبرس مثلاً حيث  
استوحى الأديب الشعبى أحداث تلك الفترة ، ثم أعطى لنفسه الحرية  
أن يضيف إليها ويغير منها بما يتفق ووجدان الشعب العربى . وقد  
حدث الشيء نفسه فى ملاحم الشعوب الأخرى مثل الإلياذة  
والأوديسا .

أما فى العصر الحديث فقد نشأت الرواية التاريخية تعبيراً عن  
الإحساس بالقوميات الناشئة والتنبه إلى تاريخها وأحداثها ، فالتاريخ  
هو ذاكرة الأمم ، والذاكرة هى الوجود فى الماضى . وقد ظهرت  
الرواية التاريخية فى أدبنا المعاصر فى ظروف مشابهة . فقد ألف  
جورجى زيدان مجموعة رواياته التاريخية تعبيراً عن الإحساس الناشئ  
فى العالم العربى بقوميته وكيانه سواء فى مواجهة الاستعمار العثمانى أو



الغربي . ثم توالى بعد ذلك الكثيرون ممن كتبوا القصة التاريخية مثل محمد فريد أبو حديد وعلى الجارم وسميد العريان وإبراهيم رمزي وعلى باكثير وعادل كامل ونجيب محفوظ وإبراهيم جلال وحبيب جاماتي وغيرهم ؛ وفي المسرح الشعري نجد على رأس القائمة أحمد شوقي وعزيز أباظة . ولما كان الأدب ليس قصة فقط ، فنحن نستطيع أن نضيف إلى الأدب التاريخي المعاصر ما كتبه مثلاً محمد حسين هيكل في السيرة النبوية ، وكذلك ما كتبه طه حسين في الفتنة الكبرى والعقاد في عبقرياته حيث الاختلاف في فلسفة التاريخ ووضح بين كل من الكاتبين ، فبينما يحاول طه حسين أن يبرز دور العوامل الاجتماعية والاقتصادية في توجيه أحداث التاريخ الإسلامي ويميد كتابته وتفسيره على هذا الأساس ، نجد أن فلسفة العقاد التاريخية تقوم على إبراز دور العبقرى أو البطل في توجيه هذه الأحداث .

هذه مجرد إشارات إلى موضوع هام أرجو أن يتاح الوقت للمختصين التوسع فيه ، أثارته لدى قراءى أخيراً لقصة « ثمن الحرية » لعلى شلش . وهي قصة تاريخية تدور حول هزيمة لويس التاسع ملك فرنسا في معركة المنصورة عام ١٢٥٠ م .

وأحب أن أقول أولاً إن هذه القصة — وقصصاً ومسرحيات

آخر تناولت الموضوع نفسه — كتبها كاتبها تلبية لمسابقة أعلن عنها المجلس الأعلى للفنون والآداب، وكان الدافع إلى المسابقة هو تنبيه الأدباء والقراء على السواء إلى مواقفنا البطولية السابقة ، فن لم يعرف ماضيه ، لن يعرف حاضره ولا مستقبله . وصياغتها صياغة أدبية يحيلها من مجرد تراث ثقافى إلى تراث وجدانى .

وأهم خطر تتعرض له قصص تتناول موضوعات البطولة التاريخية — ولا سيما من كاتب يعترف بأنها أول محاولة له فى كتابة القصة الطويلة — هو الأسلوب الخطائى . وهذا هو ما حاول مؤلف « نحن الحرة » تجنبه . والخطائية فى مثل هذه الأعمال قد لا تأتى من الجمل الإنشائية والكلمات الحماسية ، فهذا ما يفتنه إليه أى أدب يعرف الأصول الأولية للعمل القصصى ، إنما هى تأتى من خطر تصوير فريق بالخير المطلق، والفريق الآخر بالشر المطلق ، وبذلك نفتقد العنصر الإنسانى فى الفريقين على السواء ، وبالتالي نفتقد الصدق والإقناع الفئيين ، وليس معنى هذا أن على الكاتب أن يقف محايدا ، بل عليه أن يوضح أين يرجع الشر وأين يرجع الخير ، ولكن نمة فارقا كبيرا بين الترجيح والإطلاق .

ولعل التزام الكاتب بالخطوط الرئيسية للأحداث التاريخية

هو الذى أعانته على اتخاذ هذا الموقف، فمن المعروف أن هناك منهجين فى القصص التاريخية : أولهما يستوحى التاريخ لكنه لا يلتزم به إلا فى خطوطه العامة ويعطى لنفسه حرية التعبير والتبديل فى التفاصيل على نحو ما نجد فى ملاحنا الشعبية . أما المنهج الآخر فهو يلتزم الأحداث التاريخية ثم يضيف إليها . وهذا هو ما فعله مؤلف « ثمن الحرية » فقد صور حماس المصريين فى الدفاع عن وطنهم واستعدادهم لبذل أرواحهم حتى قدم بعضهم حياتهم وبعضهم قدم أعضاء جسدهم وبعضهم فقد ثروته ، لكنه ذكر خيانة البعض عندما دل الجيش المحتل على مخاضة يخوضون منها القناة التى كانت تفصلهم عن مدينة المنصورة وما نتج عن هذه الخيانة من خسائر فى الأرواح والأموال . كذلك صور المؤلف الفرنسيين بصورة المعتدين المهالكين على شهوة الجنس وللال ، لكنه حرص على أن يذكر ما ذكرته كتب التاريخ ، من رفض لويس التاسع وهو فى أسره هدية من سلطان مصر وكذلك دعوته إلى الطعام معه ، كما رفض تسليم بعض الحصون فى الأراضى للقدسة مقابل إطلاق سراحه . فهذه النظرة الإنسانية التى لا تجعل من العدو شراً خالصاً ولا من الصديق خيراً خالصاً هى التى تقنع القارئ بصدق العمل الفنى وبالتالى تقنعه بما يراه الكاتب من رجحان الشر

في جانب أو الخير في جانب ، وإلا فإنه يرفض العمل الفني أساساً .

وليست القصة التاريخية مجرد إعادة كتابة للتاريخ في صورة فنية ، بل هي تحمل تفسيراً جديداً من الكاتب تنعكس فيه روح العصر . هذا التفسير الجديد هو ما يبرر تناول أكثر من كاتب في أكثر من عصر لموضوع تاريخي واحد تناولوا فيه ، كما هو الشأن في حياة كليوباترة ومصرعها على سبيل المثال . فاللوضوع واحد ، لكن التفسير في كل مرة — إلى جانب المعالجة — جديداً . ولقد حرص الأستاذ على شلش على تقديم تفسير تنعكس فيه روح القرن العشرين خلال روايته للأحداث التي أدت إلى هزيمة لويس وأسرته في المنصورة منذ أكثر من سبعة قرون . فقد حرص الكاتب على إبراز الفكرة التي تؤمن اليوم أن الشعوب هي التي تصنع تاريخها . فالشعب المصري — وليس حكامه المماليك المتنازعون — هم الذين انتزعوا النصر ودحروا الصليبيين الفزاة . ذلك أن تعرض البلاد لخطر الغزو الأجنبي لم يشغل هؤلاء المماليك عن خلافاتهم وأطماعهم حتى لقد ضحوا بدمياط وتركوها نهبا للفزاة بسبب هذه الخلافات والأطماع وتركوا لل أعداء الجسر الذي كان وسيلتهم للفرار ليدخل منه إلى المدينة الحزينة ، بل إنهم لم يتورعوا عن إضرام النار في دكاكين الأهالي أثناء انطلاقتهم

خارج المدينة . أما المقاومة الشعبية فهي التي قامت بالدور الرئيسي في صد الغزاه . كذلك حرص المؤلف على أن يوضح عناصر الوحدة التي صهرت القواصل الجغرافية والدينية في بوتقة واحدة . فهناك الشيخ المنادى وأسرتة شبانا وسيدات، وهناك شجاع الدين القادم من دمشق وخطيب فاطمة إبنة الشيخ المنادى ، والذي قُتل أبوه في مصر منذ ثلاثين عاما أثناء غزوة مماتلة، وهناك جارهم المسيحي حنا الذي ضحى بنفسه فيمن ضحوا بأنفسهم ثمنا للحرية مصر . وهنا نلص حرص المؤلف على التفرقة بين الغزاة الصليبيين وأقباط مصر الذين شاركوا في مقاومة الغزو الصليبي واستنكروا أن يكون هذا من الدين في شيء على نحو ما عَبر حنا . هذه الوحدة الشعبية إذن هي ما حرص المؤلف على أن يبرز دورها في صد الغزو الصليبي . فهو يقص إذن معركة المنصورة من خلال انعكاسها على أفراد الشعب المصري ، وما عانوه من آلام وما أبدوه من مقاومة أدت إلى النصر . وهذه نظرة جديدة أمتها فلسفة العصر الذي نعيش فيه ، بينما كان هم مؤرخي تلك المعركة ، مصريين وفرنسيين على السواء ، منصرفا إلى دور الملوك والقواد فيما عدا إشارات متناثرة قليلة هي التي استفاد منها كاتب القصة وتوسع فيها .

ومع ذلك فإن للمؤلف نفسه يعترف في تذييله لقصته بأنه يحس

ببعض النقص فيها، والواقع أن هذا النقص الذى يحسه المؤلف والقارىء على السواء نأتج بوجه عام عن عدم حضور الصورة الكاملة لما يعرض له المؤلف من مواقف أو أحداث أو شخصيات، مما يجعل ما يسمى بعملية الإيهام بالواقع عملية مهزوزة، وهذا أمر يمكن استكمالها بالخبرة والممارسة. ويمكن تتبع كثير من الشواهد التى تؤيد ذلك والتى تفرق فى وضوح بين مستوى علمين أديين . ونكتفى هنا بالإشارة إلى مثال واحد : فالصليبيون فى القصة بمجرد وصولهم إلى الأراضى المصرية ودخولهم مدينة دمياط يتحدثون إلى المصريين — بل إلى النساء المصريات — مباشرة، وهذا أمر يثير تساؤل القارىء دون أن يبرره المؤلف . فكيف استطاع الأجنبى الذى يتحدث الفرنسية مثلا أن يتفاهم مع ابن البلد المصرى الذى يتكلم العربية ؟ ورغم أنه ليس من مهمة الناقد أن يشير على الكاتب بما كان يجب عليه أن يفعله إلا أننا نقول إنه كان يمكن للكاتب أن يجعل التفاهم بالإشارة فى أول الأمر ريثما يتعلم هؤلاء الفزاة لغة أهل البلاد، أو أن يجعل التفاهم يتم عن طريق وسيط أجنبى يعيش فى مصر أو سبق أن زار الشرق العربى فى إحدى الفترات الصليبية السابقة، الأمر الذى لا بد أنه حدث عند المفاوضات التى كانت تدور بين أتباع السلطان وأتباع لويس التاسع . وإبراز عدم

التفاهم اللغوى لم يكن من شأنه أن يؤكد عملية الإيهام بالواقع فحسب، بل كان من الممكن استغلاله رمزاً لعدم التفاهم العام الذى أدى الى هذه الحروب بين الفريقين . .

يناير ١٦٩٤

## التفاحة والجمجمة

لمحمد عفيفي

( دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٦ )

التفاحة والجمجمة هي الرواية الأولى لمحمد عفيفي ، وكانت قد صدرت له منذ عشرين عاما مجموعة قصصية بعنوان « أنوار » ، وفيما بينهما صدرت له مجموعة مقالات تتميز بأسلوبها الفكاهي عنوانها « ضحككات عابسة » .

والتفاحة والجمجمة تنتمي بأسلوبها الفكاهي إلى هذا التراث البعيد في أدبنا الفكاهي مثل القاشوش في حكم قراقوش لأسعد بن عماد صاحب ديوان الجيش والمال في عهد صلاح الدين ، ونزهة النفوس ومضحك العبوس لأبن سودة في العصر المملوكي ( القرن التاسع الهجري ) وهز القحوف في قصيدة أبي شادوف ليوسف الشريفي في عهد الاحتلال العثماني ، وابن دانيال وشركائه في التأليف لخيال الظل ، حتى نصل إلى إبراهيم المازني ويحيى حتى ويوسف السباعي والكتابات السابقة للمؤلف نفسه .



ونحن إذا رجعنا الى المقدمة التى كتبها محمد عفيفى لمجموعته القصصية « أنوار » لما وثقنا كثيرا فى تفهم خصائصه الأسلوبية فى روايته التى كتبها بعد ذلك بعشرين عاما .

فحواره أولا باللغة العامية ، بل فيه الخصائص النطقية التى تميز شخصية عن أخرى ، فتوتو الأجنبى الوحيد فى الرواية ينطق الكلمات العربية القليلة التى تعلمها محرّفة ، بينما كرشه خادم الحاج طلبه ينطق بعض الحروف مضخّمة ، فالتاء ينطقها طاء ، والذال زايًا ، والزاي ظاء وهكذا .. مما يساعد على تجسيم هذه الشخصية الحيوانية .

أما ثانى هذه الخصائص الأسلوبية التى دعا إليها المؤلف فى مقدمته السابقة وطبقها فى روايته الحالية فهى عدم استخدامه إلا ألفاظا حديثة متداولة ، وكان قد ذكر أن سبب دعوته إلى ذلك هو أن يتم إدراك المعنى وما يتبعه من تدعى المعانى لدى القارئ على النحو الذى أراده الكاتب ، فلا يقصد الكاتب معنى ويفهم القارئ من اللفظ نفسه معنى آخر . كما أن إلقاء القارئ إلى للعاجم فكرة تتنافى فى ذاتها مع الطبيعة الإلهامية للأدب .

أما ثالث الخصائص الأسلوبية فهى عدم استخدام الصفة أو التشبيه أو الاستعارة أو المجاز كغاية فى ذاتها ، فهذه الوسائل اللغوية — كما

يقول الكاتب — ليست فرصة للاستعراض اللغوى إنما هى وسيلة يستعين بها الكاتب على تقوية إبحائية للغة ، ولا يصح أن يحيد عن هذا الهدف .

\* \* \*

ولما كانت أحداث الرواية تدور بين خمسة أشخاص أرغموا على العزلة فى إحدى الجزر الصغيرة المجهولة ، فإنها تنتمى بموضوعها إلى هذا التراث العالى الذى يروى قصصاً عن أشخاص عاشوا — لسبب أو لآخر وللدد متفاوتة — فى جزيرة منسولة ، وما قاموا به من مغامرات وما لاقوه من عقبات على نحو ما نجد فى قصة السندباد أو قصة حى بن يقظان فى تراثنا العربى .

وتكاد تكون جزيرتنا هنا تلخيصاً لما لنا أو صورة مصغرة منه ، ففيها التفاحة وفيها الجحمة ، فيها الحياة وفيها الموت ، فيها الأنثى تشعل الحب والجفس وفيها الرجال يتصارعون — بسببها — حتى الموت . أما الراوى أحمد عبد الغفار فهو يمثل رجل الفكر ، وهو يمثل ذلك بوسيلتين : الأولى مهنته العقلية فهو مهندس سفن ، والثانية أنه لا يكتفى بأن يمايش أحداث القصة بل لديه القدرة على انتزاع نفسه منها لحظات ليصبح متفرجاً ومعلقاً عليها فقلوبنا لها ، وهى قدرة يفرد بها من دون الشخصيات الأخرى . ثم هناك توتو بكلماته القليلة ، وخنجره الذى

يرشق به السمكة فيصطادها في ملح البصر ، ثم يعرف كيف يوقد ناراً  
بإمكانات أولية جداً لشيء ما يصطاد ، فيطعم رفاقه على الجزيرة لونا  
آخر غير مجرد التفاح للتساقط من الشجرة الوحيدة بالجزيرة ، إنه رجل  
المهارات العملية . أما الحاج طلبة بخادمه الحيوانى كرشه وبشيكاته  
ومسدسه فيمثل النفوذ . يبقى أخيراً من الرجال الأربعة كرشه برقبته  
السميكة كأنها رقبة ثور ، وجهته الضيقة المائلة إلى الورا وبلايته  
العامة في وجهه الجلف ، إنه يمثل القوة الحيوانية . أما عزيزة أوزازا  
فهى الأنثى الخالدة ، وقد أضفى المؤلف عليها كل صفات هذه الأنثى ،  
فهى حسنة رائحة ، ولا غرابة فى ذلك فهى ممثلة سينمائية شهيرة ، أما  
صفة الخلود فقد أضفاها عليها المؤلف حين جعلها لا تخضع لهذا الزمن  
الذى يمدو عدوا فى تلك الجزيرة المعبية ؛ فمقارب الساعة تجرى ،  
والنمو يتم فى سرعة مذهلة ، نمو التفاح على شجرته ، ونمو الشعر  
والأظافر على أجسام الرجال ؛ أما عزيزة فلا تخضع لهذا الزمن اللاهث ،  
لا يطول شعرها ولا تطول أظافرها وجلها لا يتغير .

وهكذا نلاحظ فى غير كبير مشقة أن شخصيات القصة على شيء  
من التجريد ، لكنه تجريد لم يفسد من حيوية الشخصيات وإن أضفى  
لونا من الرمزية على القصة .

وأحداث القصة تروى الصراع بين الرجال الأربعة الذين قذفت بهم إحدى السفن الفارقة على تلك الجزيرة التي لا تزيد مساحتها عن فدان واحد ، لكنها مهياة بوسائل الحياة الأساسية : ففيها شجرة تفاح تنمو ثمارها بسرعة ما يؤكل منها ، وفيها نبع عذب بمجواره جرة ، وكوخ به سرير ، وبعض الأوعية للنحوتة من الخشب ، ثم جذع لشجرة مقطوعة بجانبه أداة صخرية مسننة تشبه للنشار سقم بها محاولة الإقناذ للقبلة من هذه الجزيرة المنعزلة .

ورمز السيطرة في تلك الجزيرة بين الرجال الأربعة هو الاستيلاء على المرأة الوحيدة بينهم ، ولقد تتابع الاستيلاء عليها . استولى عليها أولاً الحاج طلبه بمسدسه وشيكاته وحيوانية خادمه كرشة . واستكمالاً لنفوذ لا تفوته الناحية الشكلية حتى لا يبدو بمظهر مفتصب النساء ، فيصر على أن يتزوج زواجاً شرعياً بقراءة الفاتحة وشهادة شاهدين هما أحمد وتوتو ، بالرغم مما في هذه الإجراءات من « مسخرة » في مثل هذه الظروف على حد تعبير أحمد ، لكن الراوى أو رجل الفكر عمل بدهائه على تجريد الحاج طلبه من سلاحه : كرشة والمسدس ، أما دفتر الشيكات فهو من باب الشكليات التي يستعملها الحاج في تلك الجزيرة لاستكمال أدوات نفوذه . ولقد استطاع أحمد أن يثير

كرشه ضد سيده شيئاً فشيئاً وأن يقنمه أن سيده ليس أفضل منه حتى يستأثر من دونه بهذه الحسنة الرائعة ، وفي الوقت نفسه أقتنع زازا أن تسرق الرصاص من مدس الحاج ، فلا أمان على نفسها طالما كان الرصاص في مدسه ، فلما وقعت إحدى المارك الماثوفة على الجزيرة ولجأ الحاج الى مدسه اكتشف أنه قد أفرغ مخافيه من رصاص . فانتقلت السلطة إلى الأبـله كرشه أقوى أفراد المجموعة جسداً . واكتشف أحد بذلك أن قيمته لم تكن لحسابه ولا حتى لمصلحة الجماعة ، بل كانت لحساب كرشه ومصلحته ، وأن سيطرة الحاج كانت أهون من سيطرة هذا المتهوه الحيوانى .

لكن القوة الحيوانية المجردة لا تجدى فى السيطرة طويلاً ، لهذا مالبت أن دالت دولة كرشه ، ولكن على نحو أسوأ مما حدث وسيعتد لغيره . فقد لاقى مصيره النهائى خلال دفاع شرس عن استحواذة على زازا .

ومن بعده تولى قتاله توتو زعامة الجماعة ، فقد كان يملك خنجرأ له قدرة على طعن معارضيه كما كانت له قدرة على اصطياذ السمك به ، وبهاتين القدرتين تمت له السيطرة على الباقيين والاستيلاء بدوره على زازا . وبين توتو زميل الغربية فى أول القصة وتوتو صاحب السلطان ( م ٨ — دراسات فى الرواية )

الآن مسافة نفسية شاسعة ، فهو في أول القصة ذو قلب بكر يقتسم ما يصطاده مع زملائه في الغربة ، ولا يعرف الأنانية ولا الضمينة ؛ غير أن الصراع الذي شهده على شهوى الجنس والطعام والذي اضطر إلى المشاركة فيه قد غيرهُ تماماً ، فما أن سنحت له فرصة الساطة حتى بدا ما تركه هذا الصراع من بصمات على نفسيته ، فأصبح فظاً أنانياً ، عرف خنجره - وعلى يديه - طعم الدم اللوث .

أما أحد عبد النفار مهندس السفن وراوي القصة ، فقد بدا لنا لأول وهلة ضعيفاً مسالماً يحاول أن ينأى بنفسه عن هذا الصراع الدموى ، غير أننا ما لبث أن نكتشف أنه سقتر فكره الذي يتميز به عن الآخرين بخدمة عمره ، فكل ما يهيمه أن يمش أطول مدة ممكنة ولو على حساب كرامته ، حتى إنه يعترف لئازا أن أحداً لا يهابه . ورغم أن الجميع أدركوا في النهاية حاجتهم إليه فأنتمروا بأمره لأنه الوحيد الذي يستطيع بعلمه أن يجد طريقة لخلاصهم من هذا السجن الرهيب ، إلا أننا ما لبث أن نتساءل عما إذا كانت قيمة الحياة بعدد السنوات التي يعيشها صاحبها ، وتقادى للوث ولو على حساب أى شيء آخر ؟ إننا نعلم منذ أرسطو - وربما من قبله - أنه إذا كان التهور رذيلة فإن الجبن أيضاً رذيلة . بل لعلنا نجد شيئاً من الإجابة على

تسألنا حين نذكر أن الزعامة لم تنتقل إلى أحمد عبد النفار إلا حين  
نقض عنه غبار الجبن وجروء على استخدام اللبس الذي جبن عن  
استخدامه من قبل . وبهذا وحده أصبح سيد هذه الجماعة التي لا تعرف  
إلا القوة وسيلة للسيطرة . وشجاعة بلا عقل تؤدي بصاحبها إلى  
المهلك كما حدث لكرشة ، وعقل بلا شجاعة يؤدي بصاحبه إلى حياة  
أشبه بالموت .

ويكتشف أخيراً أحمد عبد النفار وسيلة الخلاص ، فلم يكن  
الأمر يتطلب بناء قارب فقط ، بل واكتشاف طريقة للتخلص من  
جاذبية خاصة تتميز بها هذه الجزيرة تجذب إليها القارب كلما حاول  
الابتعاد عنها ، وهذا ما نجح فيه أحمد . ولا يخفى الكاتب — سواء  
أكان المؤلف أم الراوية — أنه يكتب هذه الأحداث للضحكة الفاجعة  
ليعمل على وصولها إلى أخوته من البشر لعلهم يتعظون بها . وحين  
يعلن أحمد قائلاً : يا خسارة كان ممكن نعيش سدا ، لكن ضيعوا  
الوقت في الخناق . نحس أن هذا الرأي يمكن أن يفسح على عالم  
اليوم للزدهم بالخلافات والمعارك . ويستطيع أكثر من قارئ وقارئة  
أن يردد مع عزيزة وأحمد حوارهما حين تقول عزيزة : طول الوقت  
وانت بتجري ، فيرد أحمد : وانتي بتربطي جروح . فيكون

الجواب : مع إننا ممكن نعيش مبسطين .

إن هذه الكلمات للتأثرة في الرواية تؤكد ما سبق أن قلناه إن هذه الجزيرة يمكن أن تكون تلخيصاً لعالمنا وصورة مصغرة منه . وأن الرواية بهذا الموضوع المأساوى والأسلوب الفكاهى كأنما تقدم للقارىء جمجمة في هيئة تفاحة ، فالجمجمة هى الموضوع والتفاحة هى الأسلوب ، ولو جردنا الرواية من أسلوبها الفكاهى لأدركنا مدى الفزع الذى ينتابنا ، ولقدمت لنا الرواية نصف الحقيقة .. ليلاً بلا نهار . فقد وصل المراك إلى حد إحراق الكوخ الوحيد الموجود بالجزيرة والذى سبق أن احتموا به من تقلبات الجو العاصفة فى تلك الجزيرة ، بل وصل إلى حد إراقة دماء الرجال الأربعة دون استثناء ، بل إلى مصرع أحدهم . حتى فى النهاية لا نعرف إن كان الخلاص قد تم لشخصياتنا أو لبعضهم ، لأننا نتركهم وسط قارب صغير نهياً للأمواج والأسمك ، وزازا تقول لأحد أنها ستنجب ولداً ، فيرد عليها : إعقل يا بنتى ، وده وقت حد يولد فيه ؟

وهكذا كاتم التوازن على مستوى الموضوع بين نصارة زازا الأبدية من ناحية ، وخشونة الرجال الأربعة وخضوعهم لزمم جائع



متجمل من ناحية أخرى ، فقد تم على مستوى الرواية بين موضوعها وأسلوبها . فالأسلوب إذن هو صمام أمن ضد انزعاج الكاتب والقارئ على السواء ، فهو الذى خفف من وطأة الموضوع وقامته وذلك عن طريق روح الفكاهة التى تشيع فيه كما يتبع الضوء فى الظلام فيبدد وحشته .

نوفبر ١٩٦٦



دراسات  
في  
القصة القصيرة



## القصة القصيرة في مصر

منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠

بقلم عباس خضر

(الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ )

الكتب التي تؤرخ لحياتنا الثقافية تقوم بمهمة جليلة ، ذلك أنها تنقذ من النسيان جهوداً تظل مبثرة حتى يُقدَّر لها من يجمع بينها ويرتبها زمنياً ويصنفها ويقارن بين بعضها البعض ، فتبرز إلى الوجود في سياق متصل ، ويصبح هذا النوع من المؤلفات بمثابة الذاكرة لهذا اللون من النشاط الفكري . وبالنسبة لتاريخ القصة العربية ظهرت عدة مؤلفات منها كتاب الدكتور محمد يوسف نجم ( عام ١٩٥٣ ) عن الفصة في الأدب العربي حتى عام ١٩١٧ ، وكتاب الدكتور محمود حامد شوكت ( عام ١٩٥٦ ) بعنوان : الفن القصصى في الأدب المصرى الحديث ، وكتاب الدكتور عبدالحسن طه بدر ( عام ١٩٦٣ ) الذى يؤرخ للرواية العربية حتى عام ١٩٣٨ ، ثم كتاب عبد القادر حسن أمين وفتاوى القصص فى الأدب العراقى الحديث ، وأخيراً كتيب الأستاذ يحيى حتى : فجر القصة المصرية ( عام ١٩٦٠ ) . أما فى

مجال القصة القصيرة فلا نجد إلا كتاب المرحوم الدكتور عبد العزيز عبد المجيد الذى كتبه بالإنجليزية بعنوان : الأقصوصة فى الأدب العربى الحديث ، وبحثا للدكتور عبد المجيد يونس بعنوان : فن القصة للمصرية فى أدبنا الحديث لم يطبع إلا على الاستنسل ، فلم يُقدَّر له الذبوع بين الجمهور وإن وصل إلى أيدي المتخصصين . ومن هنا كانت أهمية بحث الأستاذ عباس خضر ، فهو الأول من نوعه فى اللغة العربية ، وإن كانت هناك ثلاثة رسائل ماجستير أُجيزت من كلية آداب جامعة القاهرة رجو أن يُقدَّر لها الطبع والتشريع قريبا هى رسالة سيد حامد النساج عن تطور فن القصة القصيرة فى مصر من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٣٣ ، ورسالة نعيم حسن الباقى عن القصة القصيرة فى الأدب الشامى الحديث من عام ١٨٧٠ حتى عام ١٩٦٤ ، ورسالة محمد رشدى حسن عن أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة .

كل هذه المؤلفات مجهودات دراسية وتقديرية تسد فراغا فى مكتبتنا العربية ، نرجو أن تظهر أخوات لها فى مجالاتنا الثقافية الأخرى كأن نقرأ كتابا فى تاريخ السينما أو الفنون التشكيلية عندنا ، فنخلق بذلك ذاكرة لهذه الفنون التى ما تزال حتى اليوم جهودا متتارة تنتظر لمسة المؤرخ الفنان يطلعنا على ترتيبها الزمنى وقيم لنا مراحلها .

وأول ما يلاحظ على كتاب الأستاذ عباس خضر أسلوبه السلس ،  
ولإحساس القارئ أن كاتبه قرأ أكثر مما قدم له . كما أنه يعرض جميع  
وجهات النظر دون تمييز لا تكاد تقوته ملاحظة عند دراسة نص من  
النصوص ، قد استفاد من مراجعه وأضاف إليها ، وما تجدر الإشارة  
إليه أن المؤلف استعان بملاحظات القراء التي حرصوا على تدوينها على  
ما استعاره من مراجع من دار الكتب ، فالتفت إليها وأهم بالتعليقات  
ذات الدلالات منها ، وبذلك جعل جمهور القراء - وفي مراحل زمنية  
مختلفة - يشاركونه عملياً النقد والتقييم .

وقد أوضح المؤلف في مقدمته لماذا توقف عند سنة ١٩٣٠ ،  
فذكر أن هذه الفترة تتميز بتخلق هذا الكائن القوي - وهي القصة  
القصيرة - في نشأته ووجوده الأول ، إلا أن ثمة ملاحظتين منهجيتين  
على الكتاب :

الملاحظة الأولى أن المؤلف لم يشرح منهجه في الدراسة ، فلم يوضح  
كيف حصل على مراجعه ، هل اقتصر من دور الكتب على دار  
الكتب ومكتبة أخبار اليوم كما يُفهم من الكتاب . وهل هذا يكفي  
ولماذا ؟ وهل اتصل بالأحياء ممن تناولهم بنظام معين ؟ وهل حاول  
الاتصال بأقرباء التوفيق أو معارفهم كما حاول في حالتي عيسى وشحاته

عبيد ؟ كل هذه أسئلة منهجية كنت أحب أن أوضحها للمؤلف حتى يطمئن القارئ إلى حدود للنطقة الأدبية التي غطاها البحث وحتى يتسنى للآخرين أن يقوموا بتغطية ما هو خارج تلك الحدود إن كان ثمة مجال لذلك .

أما للملاحظة الثانية فتتصل بنهارس الكتاب ، فالمعمل التجميعي في مثل هذه الدراسات الرائدة لا يقل أهمية عن العمل الدراسي ، وواضح من الكتاب أن المؤلف قد رجع إلى مواد كثيرة منشورة في صحافة تلك الأيام لم يُقدّر لها أن تجمع في كتب ، وقد اختار من بينها ما اعتبره نموذجاً لغيره فلم يذكر في صلب الدراسة كل ما وقعت عليه عيناه ، ولهذا - ومن أجل التاريخ الأدبي - كان يجدر أن يضيف ثبنا في نهاية الكتاب يذكر فيه كل قصة عثر عليها في صحيفة ، وتاريخ نشرها ، كما كان من الأفضل أن يضيف فهرساً للأعلام تيسيراً على الباحث .

• • •

وقد بدأ المؤلف بتمهيد عن القصة في التراث العربي ، ثم الاتصال بالغرب والترجمة القصصية ، وفي هذا التمهيد يتعرض للمؤلف للقضية التي طال فيها الجدل وهي ما إذا كان قصصيون المحدثون قد تأثروا



بهذا التراث إن وُجد . وأورد ما رده بعض المستشرقين مثل إرنست ريتان من أن العرب لم يعرفوا القصة لسببين رئيسين: أولهما أن العقل السامى يميل بطبيعته إلى التجريد ولا ينزع إلى التجسيم ، وثانيهما أن البيئة الصحراوية التى عاش فيها العرب لم تكن غنية بالمناظر المتنوعة ، فلم تمنحهم الخيلة المبتكرة التى تتوافر للفريين . ويفند المؤلف هنا رأى بما يثبت من وجود قصص لدى العرب .

والواقع ان هذا رأى القائل بأن العرب لم يعرفوا القصة ليس رأى بعض المستشرقين فقط ، بل لقد رده — أو ردد كلاماً قريباً منه — بعض كتاب العربية ، ولعلهم متأثرون برأى هؤلاء المستشرقين مثل عبد العزيز البشرى<sup>(١)</sup> وأحمد أمين<sup>(٢)</sup> والعقاد<sup>(٣)</sup> وتوفيق الحكيم<sup>(٤)</sup> وغيرهم . ف هؤلاء اتفقوا — ولتمليلات مختلفة — على أن

---

(١) عبد العزيز البشرى: المختار ، ج ١ ، القاهرة ، الحلبي ، ١٩٣٨ ، ص ٤٥ .

(٢) أحمد أمين: فجر الإسلام ، ط ٢ ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ص ٧٢ .

(٣) عباس العقاد: النصول ، القاهرة ، مطبعة السادة ، ١٩٢٢ ، ص ١٤٠ .

(٤) توفيق الحكيم: زهرة المر ، القاهرة ، كتاب الهلال ، العدد ٤٧ ، ١٩٥٥ ، ص ١٣٨ .

العرب لم يعرفوا القصة إلا في عصور متأخرة كالعصر العباسي<sup>(١)</sup>.

والواقع من جهة أخرى أن العرب ، مثلهم كمثل بقية الأمم ، لا يمكن أن يخلو أدبهم من القصص لأنه نشاط إنساني تستلزمه المجتمعات البشرية وملابس تطورهما ، وهناك في تاريخ الأدب العربي مجموعات قصصية لا تحتاج إلى جهد لاكتشافها تمتاز عن مجموعاتنا الحالية بأنها تندرج تحت موضوع واحد مثل كتاب البخلاء للجاحظ ومصارع المشاق للسراج والفرج بعد الشدة للتتوخي والكافأة وحسن العقب لأحمد بن يوسف .. الخ فكل كتاب من هذه الكتب يجمع عدداً من القصص تندرج تحت عنوان الكتاب ، هذا إلى جانب ما ذكره المؤلف مثل ألف ليلة وليلة والقامات . غير أن هذه القصص تختلف عن القصة القصيرة بمعناها الغربي الحديث والتي نشأت وتطورت في ظل حضارة خاصة ، ولعل أهم اختلاف هو أن الحركة في تلك القصص السابقة — في الشرق والغرب على السواء — حركة خارجية ، بينما تغفل المؤلف في القصة الحديثة في نفسيات أبطاله عارضا لنا أفعالهم

---

(١) أنظر تفصيل ذلك في الدراسة التي قدمها عبد الحميد إبراهيم محمد عن قصص المشاق الثرية في العصر الأموي ( رسالة ماجستير بكلية دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، مخطوط بالاستنسل ) الجزء الأول من التمهيد بعنوان : القصة عند العرب .

وكاشفاً أمامنا دوافعهم ، ولهذا يجب أن نقصّل بوضوح بين فنية هذا القصص الذى يبده أفراد على أساس فنى متفق على مبادئه الأولى ، وهذا القصصى المجهول للمصدر الذى تتداوله الأجيال أو المستند إلى سلسلة الإستاد للمروفة بالنعمة أو الذى يرويه أفراد معلومون من الرواة والمؤرخين على أنه تاريخ أو خبر . فلا نستخدم نفس المعايير فى نقد وتقييم قصة للجاحظ فى بحلّاته وأخرى لمحمود تيمور فى إحدى مجموعاته .

ومع هذا فليس هذا الإشكال إلا أحد وجهى القضية ، لأن وجهها الآخر يتعلق بالسؤال ما إذا كان قصاصونا المحدثون قد اتصلوا بهذا التراث القصصى وتأثروا به واستفادوا منه فيما كتبوا . هنا يجب عباس حضر إجابة وافية نستخلصها من خلال قراءتنا لمؤلفه . فيذكر أن هناك تيارين : تياراً اتصل بهذا التراث وتأثر به وآخر لم يلتفت إلى شيء من قديم القصص العربية ، وكثير من أصحابه لم يدرس الأدب العربى وحتى الذين ألّوا بهذا الأدب كان أكثرهم لا علم له بالقصة العربية فى عصورها الماضية لإهمالها فى الدراسة التقليدية . ويمثل التيار الأول اللوىلى والنفولطى وهما يتفقان فى الشكل والموضوع من ناحية ويختلفان فيهما أيضاً من ناحية أخرى . فكلاهما معتر بالشكل القوي والأسلوب العربى ، وكلاهما متأثر بدعوة الإصلاح التى أثارها جمال الدين الأفغانى

وحل رسالتها تلاميذه من بعده . وهما يختلفان بعد ذلك ، فالويلحي يأخذ شكل المقامة ، والنفلوطنى يسترسل متحررا من قيود السجع . وبذلك الويلحي الدعوة الإصلاحية بنقد المجتمع مغلباً جانب العقل على جانب العاطفة ، فكان أقرب إلى الواقعية من حيث للضمون ، أما النفلوطنى فقد أخذ الجانب العاطفى للفرط وأوغل فى رومانسية العصر الآتية من الغرب . أما التيار الآخر المتأثر بالغرب فقد انتظم فيه صف طويل يبدأ بمحمد تيمور وأخيه محمود تيمور والأخوين عيسى وشحاته عبيد ومحمود طاهر لاشين . وكان تأثر هؤلاء بالأدب الأجنبية مباشرة يقرأونها فى لغتهم ، ومن هنا فإن الترجمة لم تؤثر كثيراً فى نشأة القصة القصيرة العربية . أما تأثير الترجمة فقد جاء بعد ذلك حين نشأ كتاب قصصيون لا يعرفون اللغات الأجنبية أو يعرفونها لكنهم لا يقرأونها لأنهم يستسهلون قراءة الترجمة باللغة العربية ، وبينما قدّر لهذا التيار أن يستمر فإن التيار الأول قد توقف .. ويقاسم المؤلف هل كان من الخير ما حدث أو كان خيراً منه أن يستمر التطور العربى فى فن القصة ؟ سؤال سيظل بلا جواب لأن أحد التيارين قد توقف فلا مجال للمقارنة .

والكتاب ينقسم إلى ثلاثة أقسام : المحاولات الأولى : فالقصة

القصيرة الفنية المتكاملة ، فالرواد . والمحاولات الأولى تبدأ بذكر عبد الله النديم وما كان يكتبه في جريدة التنكيت والتبكييت ( عام ١٨٨٢ ) . وقد لفت نظري فيما أورد المؤلف أقصوصة بعنوان « سهرة الأنطاع » الذين اجتمعوا في بيت موسر كبير منهم ، وقد وجه الراوى عدة أسئلة عما يجدر بهم أن يشغلوا أفكارهم كيتقدم أوربا في انتشار تجارتها ، أو أن يستغلوا ثرواتهم لتتفعهم وتنفع البلاد ، أو ما أنت به الصنف من الأنباء ، فأجابه صاحب الدار بأن كل ذلك لا يهمهم ، وأن الذى يهمهم هو مزاجهم وتنال مكيفاتهم وتبادل النكت والضحك ، وبهذا تبينت حقيقة الأنطاع وهو أنهم اجتمعوا لتعاطى الكيف . وواضح أن المحور الأساسى لهذه القصة يشابه إلى حد بعيد المحور الذى تدور حوله قصة « ثرثرة على النيل » التى نشرت أخيرا للأستاذ نجيب محفوظ .

وهنا يربط المؤلف بين مصير الكاتب وظروف يعيشه معلّمًا على جهود عبد الله النديم في ميدان القصة بقوله : ربما كان للعالم منه أستاذًا في فن القصة القصيرة لو توافرت له ثلاثة أمور : تجارب سابقة في لفته ، وبلد آمن من الغزو الأجنبى لا يشغله الدفاع عنه ، ونفسه متفشرة في العالم .

( ٩٢ - دراسات في الرواية )

فإذا تناول المتفوطى أوضح أنه يعتبر في قصصه بطريقة خطائية ، سلاح التأثير فيها العبارات أكثر من الحادث ، وهو يهتم بالوضع اهتماما ظاهرا يقتصر إلى المعالجة الفنية . أما أشخاصه فضعاف لا حول لهم ولا إرادة في أمورهم ومصائرهم . ثم يربط المؤلف بين الأدب والمجتمع فيقول إن هؤلاء الأشخاص إنما هم انعكاس لسمات في المجتمع في ذلك الحين إذ كان واقعا تحت ضغوط لا يملك من أمره شيئا . وقد اقتضت جماهير القراء المتفوطى لسهولة كلماته وعذوبتها وإيفاله في الماطفية ودعوته إلى الفضيلة والرحمة والحب والخير .

كذلك تناول المؤلف في هذا الفصل محاولات لبية هاشم ومنصور فهمي و خليل مطران واللويلعي وحافظ إبراهيم ، وقد أفضت تلك المحاولات إلى نتيجتين هامتين : أولاها خلق وعي قصصى عند الجماهير والأدباء على السواء ، وثانيهما انشغال كتاب القصة بالتعبير عن المجتمع واهتماماته .

أما الجزء الثانى من الكتاب فيبدأ بتعريف القصة القصيرة الحديثة وبيان خصائصها وهى الوحدة والتركيز أو وحدة الانطباع التى قال بها « ب . ب . » . ولئن صحت هذه الخصائص فيما يتعلق بالقصة القصيرة بوجه عام ، إلا أنها لا تفرق بين القصة القصيرة قديمها وحديثها ، ويتنبه

إلى هذا عباس خضر فيذكر أن الشكل الحديث للقصة القصيرة « يوجه العناية إلى التعبير عن حالات النفس البشرية والأحاسيس التي تضطرب في نفس الإنسان وتبدو كأنها حديث عادي لما يحدث لكل إنسان ، والضمون يحدد الشكل كما يقولون »<sup>(١)</sup> فأى قصة من قصص السندباد تنقسم بالوحدة والتركيز تماماً كما تنقسم قصة من قصص « بو » ومع ذلك فتمة فروق بينهما لعل أهمها علم الاختصار على رصد الحركة الخارجية ومحاولة التغلغل في نفسية الشخصيات، الأمر الذي قد لا ينعدم في القصص القديم لكنه يضؤل إلى حد كبير بحيث لا يكاد يقوم بدور في البناء القصصى، بينما قد نصل في القصة الحديثة إلى الطرف المقابل أى إلى قصة للونولوج حيث تكاد الحركة الخارجية للشخصيات تنعدم لتحل محلها حركتهم الداخلية . ولاشك أن هذا التطور يرجع إلى عوامل كثيرة لعل من أهمها انتشار الطباعة ، فالحكاية القديمة - قصيرها وطويلها - تعتمد على الرواية الشفهية أكثر مما تعتمد على الكلمة المكتوبة ، وهو عكس الوضع بالنسبة للقصة الحديثة . ومن الواضح أن رواية التحركات الخارجية لأبطال القصة مشافهة أمر ميسر بينما يكاد يتمنر ذلك بالنسبة لتتبع الخلدجات النفسية ، وهو ما تتحمله

الكلمة للكتوبة . فالقصة الحديثة موجهة أساساً إلى القارئ بينما الحكاية القديمة موجهة أساساً إلى السامع . ولعله لهذا السبب ارتبط ظهور القصة الحديثة بانتشار التعليم من ناحية ( القدرة على القراءة ) وأدوات النشر لا سيما الصحافة من ناحية أخرى ( انتشار الكتابة ) . لهذا فمتى ما نحدد خصائص القصة - قديمها وحديثها - علينا أن نقوم بمهمتين : مهمة تحديد خصائص القصة القصيرة عامة بحيث نفرق - بقدر الإمكان - بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى ، والثانية أن نفرق بفرقة أخص بين الحكاية القديمة والقصة القصيرة الحديثة . ويمكن لمهتنا ألا تقف .. فنقوم بفرقة أدق بين القصص القصيرة في مختلف المدارس الأدبية بل بين قصص كاتب وكاتب حتى نصل إلى التفرقة بين قصة وقصة لكاتب واحد .

وهذا التطور الجوهرى فى القصة - وفى الفنون بوجه عام - مماثل لما وقع فى مجال العلوم على أثر ما أدخل من تطورات على اختراعى المقراب والجهاز ( التليسكوب والميكروسكوب ) مما كشف عن عالم أبعد من متناول الحواس الإنسانية ، فلم يعد الفنان - كما لم يعد العالم - يقنع بما تصل إليه تلك الحواس بل مضى - كل بطريقة - يستكشف مادى أو نأى عن حواس الإنسان . ويبدو أن المدرسة القصصية



الماصرة في فرنسا — والتي تُعرف بالمدرسية الشثية — تحاول العودة إلى أساليب القصة القديمة وإن كان في صورة متطورة ، فهي تدعو إلى الاختصار على تتبع الأشياء ورصد الحركة الخارجية لشخصياتها متأثرة في ذلك بأسلوب السينما حيث لا مجال لتعرف المشاهد على أبطاله إلا من خلال حركاتهم وما يحيط بهم من أشياء لها دلالتها .

ثم يناول المؤلف أسباب تأخر القصة العربية الحديثة ، فيعلن أن كُتّابنا كانوا مشدودين إلى الأدب العربي شدا وثيقا ، إذ كانوا يشعرون بأصالة عربية يابون أن يفرطوا فيها ، ومن هنا لم يرحبوا كثيرا بهذا الوافد الغريب . وهذا سبب حقيقى لكنه سبب واحد من بين أسباب كثيرة أخرى أشار إليها الأستاذ سيد حامد التساج في رسالته عن تطور القصة القصيرة في مصر . فقد ربط بين ظهور القصة القصيرة والعوامل الاجتماعية التي يستلزم توفرها حتى ينسى كتابتها وقراءتها على السواء . تلك العوامل هي انتشار الصحافة والتعليم ومشاركة المرأة في الحياة الاجتماعية . ثم نظر في توفر هذه العوامل لدينا فوجد أن ذلك لم يتحقق على نحو ملموس إلا بعد الحرب العالمية الأولى ، وأيد ذلك بإحصاءات عن عدد للصحف والمدارس ومدارس تعليم البنات قبل تلك الحرب وبعدها . وبذلك رد تأخر ظهور القصة

القصيرة عندنا إلى تأخر توفر هذه العوامل في ميثتنا حتى الحرب العالمية الثانية ، وأضاف إليها سبباً رابعاً رجع فيه إلى الأستاذ عباس خضر هو ما سبقت الإشارة إليه من ارتباط كتابنا بالأساليب والأشكال العربية التقليدية .

ثم يتحدث المؤلف عن وقوع ثلاث ثورات في تلك الفترة كان لها أثرها على اتجاهات القصة : الثورة الفكرية فالثورة الأدبية فالثورة الاجتماعية . وتتلخص الثورة الأدبية في أمرين : إيجاد أدب قومي ينبثق من البيئة ويعبر عنها بأصالة ، ودراسة تاريخ الأدب العربي طبقاً للمناهج الحديثة . أما الثورة الاجتماعية فتتلخص في المعطف على الفقراء والثورة على الغنى الفاحش وما يسود المجتمع من فساد وينتشر فيه من ظلم ، وعلاقة الرجل بالمرأة ، وكثيراً ما تعقد الموازنة بين حياتنا وحياتة الغربيين من ناحيتين : الأولى ناحية الفساد الغربي الذي تسرب إلى البيئة المصرية ، والثانية سوء ماعندنا وحسن ماعندهم . ويقرر الكاتب في النهاية أن كتابنا كانوا متعاطفين فقط مع الفقراء دون أن يكونوا قراء حقيقيين .. الأمر الذي حدث بعد ذلك بفترة طويلة في كتاباتنا القصصية .

فإذا كان الجزء الثالث الذي تناول فيه الرواد ، نجد المؤلف يعتبر

أن قصة « في القطار » التي نشرت عام ١٩١٧ في جريدة السفور لمحمد  
تيمور أول قصة فنية متكاملة في اللغة العربية . وهو رأى سبق أن  
أعلنه المستشرق الرونى كرتشوكوفسكى ، والألماني بروكلمان ،  
والفرنسى هنرى ييرس . بينما يرى المرحوم الدكتور عبد العزيز  
عبد المجيد أن قصة « سنتها الجديدة » التي نُشرت عام ١٩١٤ للكاتب  
اللبناني ميخائيل نعيمة هي أول قصة فنية في الأدب العربي . ولا يشير  
الأستاذ عباس خضر إلى هذه الآراء وإن كان يشير إلى رأى الدكتور  
محمد يوسف نجم على نحو ما أعلنه في كتابه « القصة في الأدب العربي  
الحديث في لبنان حتى الحرب العظمى » وهو يؤيد ما ذهب إليه  
الدكتور عبد العزيز عبد المجيد وإن كان يختلف معه في تحديد القصة  
إذ يذكر أنها قصة « العاقر » التي نشرت عام ١٩١٥ . ثم يعرض  
المؤلف لفن القصة القصيرة عند الأخوين محمد ومحمود تيمور ، والأخوين  
شحاته وعيسى عبيد ، ومحمود طاهر لاشين مسجلا لكل منهم نموذجا  
من قصصه .

ومختتم عباس خضر كتابه الرائد بالحديث عن رواد كتبوا  
القصة القصيرة ونشروها في الصحف وإن لم ينشروها في مجموعات  
حتى ذلك الوقت أو لم يجمعوها على الإطلاق مثل الدكتور حسين

فوزى وأحمد خيرى سعيد ومحيى حتى وإبراهيم المصرى وحسن محمود وسعيد عبده ، وأسلوب هذا الجزء من الكتاب أقرب إلى أسلوب التعريف الموجز السريع .

ولقد فات المؤلف الإشارة إلى بعض المجموعات القصصية التى ظهرت فى الفترة التى تناولها بالدراسة مثل مجموعتى محمد لطفى جمعة « ليالى الروح الخائنة » و « فى بيوت الناس » ( ١٩٠٤ ) اللتين ذكرهما الأستاذ محمد رشدى حسن فى رسالته عن أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ، وبني على أساسها رأيا خطيراً — كان يمكن مناقشته لو تم الإطلاع عليهما أو على أحدهما — وهو أن محمد لطفى جمعة هو مبدع الأقصوصة المصرية بالمفهوم الحديث قبل أن يكتب محمد تيمور قصصه ؛ كما فاتته الإشارة الى بعض القصصين الذين ظهروا فى تلك الفترة مثل « صالح جدى حامد » الذى صدر له « أحسن القصص » عام ١٩١٠ ، ومحمد شوكت التوفى الذى صدرت له مجموعته « فى ظلال النموع » عام ١٩٢٩ . . وغيرهما ممن تعرض لهم بالدراسة الأستاذ سيد حامد القساج فى رسالته التى تناولت الموضوع نفسه ، غير أن ذلك لا يقلل من قيمة الجهد المبذول فى الكتاب ،

ولا ينسينا أن له فضل الريادة ، وأنه خطوة أتاحت — وتتيح —  
لمن بعده أن يضيفوا إليها خطوات على الطريق . بل ولا أحسبني  
مبالغاً إذا قلت ان هذا الكتاب هو من خير ما أنتج مؤلفه في تاريخه  
الأدبي في النقد والقصة على السواء .

يناير ١٩٦٧

## عنتر وجوليت

### ليحيى حتى

( مكتبة الروبة ، القاهرة )

عنتر شخصية أدبية لماشوق من الأبطال ، وجوليت شخصية أدبية غربية لبطللة من العاشقات ، بغض النظر عن حقيقة وجودهما التاريخي ، أصبحا في القرن العشرين - على يدى الأستاذ يحيى حتى وبسحره الفنى - كلبا فى أسرة فقيرة وكلبة فى أسرة مترفة ، إذا أردت أن تعرف قصتهما فعليك بقراءة الكتاب .

يحيى حتى عشق يبتسنا ، فقام برحلة فنية - خلال مؤلفاته - فى مختلف قطاعات حياتنا ، فدمبر فى مجموعته « دماء وطن » و « صح النوم » و « خليها على الله » عن عشقه للصعيد ولريفنا المصرى بسمائه وأرضه ونيله ، بكل ما فيه من جمال وقبح وطيبة ، وعبر فى قصته قنديل أم هاشم وبعض قصص مجموعته أم المواجز عن حبه لأحيائنا الشعبية ، وفى « أم المواجز » وأخيرا « عنتر وجوليت » عن طبقتنا

المتوسطة في مدنتنا . ويكفي أن قرأ عناوين قصصه لنـدرك مدى  
ولمه بحياتنا .

ويتمثل هذا الشنف في أسلوبه الذي يعكس حياتنا ، فهو أولاً  
أسلوب فكك شأنه شأن أسلوب أولاد البلد أثناء سمرهم ، وكثيراً ما  
يكون مصدر فكاهته مبالغته في التصوّر حتى يشبه التصوير  
الكاريكاتوري، فثلاً أثناء انتظاره الطبيب في العيادة يقول : ارتدت  
نظرتي للشقة فنبقت على لافتة عجيبية مكتوبة بخط جميل وبحبر شديد  
السواد يكاد يخرق العين :

كشـف عادي ١٠٠ قرش

» مستعمل ٢٠٠ قرش

» خصوصي ٣٠٠ قرش

» مستعمل ٤٠٠ قرش

عيادة خارجية ٥٠٠ قرش

بدفع الكشف للتمورجي قبل الدخول .

والظاهر أن المساحة للكشوفة في الجدار انتهت قبل أن تنتهي  
اللافتة وإلا لأضافت تعريفة العيادة الخارجية ما بين عادي وخصوصي

ومستعمل ، وفي قلب العاصمة وفي الضواحي ، الظاهر أن هذه مسائل تحتاج إلى مفاوضات خاصة .

وهو ثانياً أسلوب يستخدم اللفظ العامي كما نستخدمه في شوارعنا وبيوتنا ، وهو يضع لاستعمال اللفظ العامي شروطاً أهمها أن يكون فيه شحنة فنية تدل على حسن ذوق أهل البلد وظرفهم وطرافة منطقهم .

وهو ثالثاً أسلوب يقسم بكثرة التشبيهات المستمدة من صميم حياتنا . وإن كانت كثيراً ما ترد كفاية مستقلة ، بينما التشبيه يجب أن يكون نابعاً من العمل الفني نفسه وليس تدخلاً من الكاتب . ففي قصة السلم الولي نجد صبي الكوجي يرى الكلب يهجم عليه من الظلام كالسهم بحسه القوي « كالوتر المشدود » . وعندما يسكي خر مخاطه على شفتيه كـ « معجون الأسنان » ، وكان المقروض أن تستمد التشبيهات مما يكون في حياة صبي الكوجي لتزيدنا تعرقاً بشخصيته وليس من حياة المؤلف الذي يعرف ما هو السهم والوتر المشدود ويستخدم معجون الأسنان .

وهو رابعاً أسلوب يقسم بالاستطراد ، حتى إن صاحبه أحسن أن



هذا الاستطراد يخرج بقصته أحياناً عن شكلها الفني المتعارف عليه، فرأى أن يفصلها عن قصصه ويسمىها لوحات، ولهذا حرص أن يصف « عنتر وجوليت » على الخلاف بأنها « قصص ولوحات » وقد وجد في القصة المسماة « في العيادة » أنه اطال في المقدمة حتى بلغ حداً يفوق القصة ذاتها فحذفها كمقدمة للقصة ثم أبقاها في الكتاب بين لوحاته ، وإن كانت هي التي هيأت له أن يبدأ القصة ذاتها .

وهو خامساً أسلوب متدفق ، وسر تدفقه أن مؤلفه - كما جاء في المقدمة - يضيق أشد الضيق بروابط الجمل وحروف السببية ، وكل كلمة من أمثال « ولذلك . . . ومن هنا . . . ومعنى هذا . . . والسبب في ذلك » . وقد حاول يحيى حتى في قصته عنتر وجوليت أن يكسر ما أمكن من مطالب السرد فاستعاض عن هذه الروابط بتقطيع القصة نفسها إلى فقرات ، والفقرات إلى جمل ، والجمل إلى مقاطع ، كل مقطع في سطر .

وأخيراً فإن أسلوب يحيى حتى يقسم بالجملة الاعتراضية والاستفهامية ، وقد علت ذلك الدكتور نemat أحمد فؤاد تعليلاً ذكياً حين قالت إنه إفراغ معنى في الطريق للتخفيف منه في زحمة المعاني والأفكار .

يقول يحبي حتى إن ميله إلى التحديد والختمية هو الذى جعل قبضته فى القصة الطويلة تضصف ، كما يقول إنه أحيانا ما يكتب الجملة الواحدة من سطر ونصف سطر أكثر من ٣٥ مرة حتى يشعر أنها جاءت متقنة ، ولعل هذا هو الذى جعله مقلا ، ولكنه هو الذى جعله أيضاً ممتازاً .

## فنية القصة القصيرة عند

### صلاح ذهني

صلاح ذهني كاتب للقصة القصيرة قبل كل شيء . حقا كتب مقالات في النقد الأدبي والمسرحي والسينمائي ، كما كتب مقالات صحفية . ولكن القصة القصيرة كانت الحقل الأدبي الأكبر الذي عاش فيه قلبه . بدأ به حياته الأدبية عندما أخرج لنا مجموعته « الدرجة الثامنة » التي يصور فيها الحياة الحكومية في الأرياف ، كما كانت مجموعته القصصية « جاء الخريف » هي آخر إنتاج ينشر له في حياته ، بل إن مجموعته « الأيام الجميلة » التي نشرت بعد وفاته حوت هي الأخرى عددا من القصص القصيرة .

وإذا حاولنا أن نحدد خصائص القصة القصيرة عند صلاح ذهني على النحو الذي تطورت إليه في آخر مجموعة له نشرها في حياته وهي « جاء الخريف » وجدنا أنها تتميز بخاصتين ظاهرتين من ناحيتي المضمون والشكل .

أما من ناحية المضمون فإن أغلب قصص المجموعة تتناول علاقات

النساء والرجال من الطبقة الوسطى ، وتؤيدنا في ذلك القصص التي تضمنتها مجموعة « الأيام الجميلة » وهي قصص كُتبت في مرحلة قريبة - أو في نفس المرحلة - التي كُتبت فيها مجموعة « جاء الخريف » ، ففي هذه القصص يتناول علاقات النساء والرجال من نواحي الحب والصداقة والزواج والخيانة والطموح والفوابة ، في علاقاتهم المعقدة وسط طريق الحياة المتشابكة .

أما من ناحية الشكل فيبدو أثر القالب المسرحي والقالب السينمائي واضحاً كل الوضوح في أكثر قصصه . فهو كثيراً ما يعبر لنا عن انقسام أحداث قصته إلى فصول ، ويقول إن الستار نزل عن فصل ليرتفع ستار آخر . ولتوضيح ذلك سأعرض سرياً لقصتين من مجموعة « جاء الخريف » وهما « الأكشاك الخشبية » و « تحركت السفينة في هدوء » .

ففي الأكشاك الخشبية مثلاً نجد أثر المسرح واضحاً عندما نقرأ هذا التعبير : « وفُتحت بهذا السؤال ستار القصة عن مشهد مؤثر » ، ثم نقرأ بعد قليل : « وُدُفِع الستار عن الفصل قبل الأخير » ، وأنا أؤكد أنه قبل الأخير لكي أطمئنكم على أن الرواية لن تطول حتى يملو تناوبكم وتتحرك أجسادكم كأنها تدعوني لأختصر القصة .. إنني

لن أختصر القصة لأنها من تلقاء نفسها أوشكت على النهاية .. إن ستار هذا الفصل يفتح في شقة صغيرة بشارع ضيق .. الخ » .

وقبيل نهاية القصة يقول المؤلف « إنكم تتحركون كأن القصة قد انتهت ولكنها لم تنته بعد ، فهذا هو الفصل قبل الأخير ، وهو أطول فصول القصة إذ أنه استغرق عاما ( وهنا نلاحظ أنه يزواج بين العاقل الزمنى وطول الفصل للسرعى ) أما الفصل الأخير فهو قصير جدا ، إنه أقصر مما تتصورون .. ولست أنا الذى أرفع عنه الستار ، إن ذلك ليس عجيباً فى القصص القصيرة حين ندعى القدرة فنمد فصولها ونوسعها لنخلق منها قصة طويلة ، فكثيرا ما يحصل أن ترتبك وتقف قبل النهاية حائرين حيرة أبطال القصة لا يدرون ماذا يفعلون .. إن القدر نفسه يرفع الستار عن الفصل الأخير ويحظى وحده بإعجاب الجماهير أو سخطهم على حد سواء ويرفعه ذات مساء فى هذا الصيف .. أى بعد أربعة عشر عاما من بداية القصة » .

وتنتهى القصة بهذه الجملة : آه .. هناك .. يا أستاذ .. سامية .. لقد عادت إلى الكشك الخشبى الحقيقى .. ما أعجب ما ينهى القدر بعض الأتاصيص .

إن هذا الإصرار من المؤلف على ألا يدع القصة تسرد نفسها وأن

يتدخل بوجهه كخالق من حين لآخر ظاهرة تكاد تكون عامة في قصصه ، فهو يجد في تقسيم القصة إلى فصول أثناء السرد مجالا للتعبير عن نفسه أثناء عملية الإبداع ، أى أنه يعبر عن الحدث ويعبر عن عملية الإبداع التى يعانها فى الوقت نفسه . ويكفي أن نعيد هذه الجملة « فكثيرا ما يحصل أن ترتبك وتقف قبل النهاية حائرين حيرة أبطال القصة لا يدرون ماذا يفعلون » . فالمؤلف فى هذه الجملة يعبر لنا عن لحظة - ولو قصيرة - من لحظات حيرته عندما وصلت به أحداث القصة إلى هذا الموقف . . وعندما اكتشف نهاية قصته لم يشأ أن يكتبها مباشرة بل آثر أن يضع قبلها هذه الجملة التى تعبر عما عاناه أثناء عملية الإبداع نفسها .

أما التأثير بكتابة السيناريو للسينما ، فواضح فى أكثر من قصة ، وهو ينبه إلى ذلك واعياً فى بعض الأحيان مقارنة بين القالب المسرحى والقالب السينمائى كما فى قصته « وتحركت السفينة فى هدوء » . فهى تبدأ بهذه الفقرة :

الفصول تمر بسرعة .. فيها كل أحداث القصة الغرامية من النظرة الأولى إلى اللقاء الأخير .. كل ما ينقص القصة أن يقف البطل ماداً يديه إلى الهواء فى حرارة ليقول : الوداع يا حبيبتي .. الوداع إلى

الأبد .. ثم ينزل الستار ويصفق الجمهور .. أو .. تشير البطلة إلى الباب وتصيح بالبطل الفادر في صوت تشوبه غضبة العفاف الجريح قائلة : أخرج عليك اللعنة ، فيخرج البطل مطأطئا رأسه مشيماً من النظارة بلعنات تفوق لعنات البطلة .. ولا يكاد ينفلت من الباب حتى تدوى القاعة بالتصفيق وصيحات الإعجاب .

ولكن هنا .. لا البطل يتحرك للداع .. ولا البطلة تتأهب لتشيعة باللعنة نحو الباب . إن ما يحدث في قصتنا هذه كذلك الذي يحدث في السينما حين تتوقف آلة العرض فجأة فتسكن حركة الكائنات على الشاشة وكأنها صُغقت .. صغقت قبل الختام مباشرة واتخذ كل منها وضعا ثابتا لا معنى فيه ولا روح .. أجل لقد توقفت آلة العرض فجأة قبل ختام القصة .. توقفت خمس سنوات كاملة ، وفي خمس سنوات كان يستعيد بين الحين والحين القصة من فضلها الأول إلى ما قبل الختام ، فإذا ما انتهى إلى للنظر الأخير حار عقله وحاول أن يرسم في خياله صورة للختام كما يجب أن يكون .. هل يودع البطل البطلة إلى الأبد لأنها خانت عهد هواه ؟ أو تشيع البطلة حبيبها الفادر باللعنة يمد أن نسكت العهد ؟ لا هذا ولا ذلك ، إن القصة لم تصل إلى الختام .. كان للنظر الأخير .. كما لا يزال يذكر .. في حجرة العظام ..

ثم يتحدث ضمير التشكلم في القصة بالتليفون إلى البطلة فتذكر  
« مشروعات لم يكن فيها له أى دور .. حتى ولا دور المتفرج ..  
كانت مشروعاتها إلى ما قبل للنظر الأخير تقوم عليه وحده » .

ونفهم من القصة أن علاقتهما انقطعت حتى أحس بوجودها ذات  
يوم وهي في إحدى دور السينما « وكانت بينه وبينها مسافة سرعان  
ما قصرت حتى وجد نفسه يسير حذاءها - جنباً إلى جنب - تماماً لكلحدى  
الصور التي يذكرها من قصتهما التي لم تم » .

ويقارن المؤلف بين المناظر السينمائية التي يراها البطل وبين سينما  
الحياة فيقول إن بطله قد « رأى الرواية تلك الليلة وقد اختلطت  
مناظرها بمناظر قصته معها .. طالما رفع نظارته ومسح زجاجها ليرى  
ما على الشاشة في وضوح ناسياً أن الضباب كان على عينيه وليس على  
زجاج منظاره .. في تلك الليلة بالذات عادت إليه حيرته فلم يأو إلى  
فراشه وإنما التجأ إلى مكتبه وجلس يستعيد القصة إلى ما قبل الختام ،  
يستعيد ما منذ رفع الستار » .

ثم يواصل المؤلف سرده هكذا ، النظر : مكتب الأستاذ وصنى  
عبد الحميد حيث كان يتمرن منذ أتم دراسة الحقوق .. يدخل الخادم  
مطناً قدم سيدة تطلب لقاء الأستاذ وصنى في الخارج .



وهكذا يتعرف البطل بماجدة عبد الرؤوف ، الغانية التي ارتبط اسمها بعشرات القصص ثم تبدأ علاقة بينهما رغم زواجه ، ونقرأ هذه الجملة : «ومن هنا يدخل هو وماجدة إلى أحداث القصة . كان كل ماضى مقدمات لكي تبدأ وتستمر العلاقة» حتى ينهيها المؤلف قائلا : وتصل القصة إلى قمتها ذات يوم . فقد عرض بطلنا الزواج على المرأة التي تلوك الألسنة اسمها رغم زواجه . وينهيها المؤلف مرة أخرى قائلا : إن هذا المنظر هو أقوى مناظر القصة . ومحددان موعدا للزواج ، وتستمر العلاقة بينهما حين نقرأ قول المؤلف : حتى كان ذلك المنظر من القصة حين توقفت آلة العرض فوق كل شيء . وسكنت كل حركة . وكان ذلك المنظر هو منظر ماجدة وقد بدت للبطل شيئاً أخطر من أن يمتلكه إنسان أو أن يستأثر به حب واحد . وهكذا يوضح لنا صلاح ذهني الموقف قائلا : ويتبين أن قصة هواه قد وقعت عند ذلك المنظر دون أن تصل إلى ختام قصص الهوى كما ألفتها الحياة .. أو ألغها الكتاب .. لم يلتق البطل والبطلة في قبلة ، لافراق بعدها . ولم يفترقا في دمة كبيرة يذوب في حرارتها الحب . ثم يعود فيقول : بعد خمس سنوات تتحرك آلة العرض فجأة أيضاً فيتحرك كل شيء . ويمر على شاشة الحياة آخر موقف من مواقف القصة - موقف الوداع . يودع البطل البطلة إلى الأبد . المنظر : ميناء فينيسيا .

وفي فينيسيا وجدها بصحبة مليونير عجوز ، واغرد بها ، وهي  
تقول له: ماذا كنت تنتظر منى أن أفل ! وكان على وشك أن يجيبها  
قائلا: أن تلقى السطر الأخير فى القصة .

إن صلاح ذهنى يُدخل وعيه القصصى حتى فى الحوار بين البطل  
والبطلة .



إن قصتى «الأكشاك الخشبية» و«تحركت السفينة فى هدوء» قد  
لا تكونان أحسن قصص صلاح ذهنى ، ولكن مما لا شك فيه أنهما  
نموذجان طيبان من أدبه ، توضحان لنا أن قصصه فى مرحلتها الأخيرة  
على الأقل أقرب إلى التخطيط للسرعى أو إلى كتابة السيناريو منها  
إلى القصة القصيرة ، فالقصة القصيرة لا يكون فيها عادة هذا الإيضاح  
المستمر من الكاتب لقرائه ، ولا تفصل أحداثها هذه النجوة الكبيرة  
من السنين ، أو تنتقل هذا الانتقال المشعب فى المكان .

أكتوبر ١٩٥٧

## حافة الجريمة

### لمحمد عبد الحليم عبد الله

مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٦

١- تضم هذه المجموعة عشرة قصة لو حذفنا منها قصة أو قصتين لما استغنينا إلا رائعة الريف : خضرته وترايه ، ولا كتشنا أن خلفها عاشقا للقرية بما يحمل المشق من نعمة وقصه ، ففيها يكشف لنا للؤلؤف عن باطن القرية وما حولها من بنادر متواضعة كما يعرض لنا ظاهرها . فهو حريص على موازنة العالمين الداخلي والخارجي في بنائه الفني بحيث لا يطنى — بل يكمل — أحدهما الآخر .

« لم يكن على شاطئ النيل أحد في هذه اللحظة ، وكان سائرا يملؤه الخوف ، ولو أن الشمس لم تغرب بعد » هكذا تبدأ الجلة الأولى في القصة الأولى التي جعل منها للؤلؤف عنوانا للمجموعة ، إنه يبدأ من العالم الخارجى ، منتقلا إلى مشاعر بطله الداخلية ليعود مرة أخرى الى العالم الخارجى موضحا العلاقة بين العالمين . فانعدام الناس على الشاطئ يبعث على الخوف ، وعسدم غروب الشمس قد يبعث على الطمأنينة

ولكنه من ناحية أخرى يوحى بأن الغروب وشيك والظلمة مقبلة ،  
ولهذا كان للخوف كفة الرجحان .

٢ — ولكن التوازن ليس مقصوراً على العائنين الخارجى  
والداخلى، بل هو يمتد فيشمل التوازن بين الحاضر والماضى . للماضى موجود  
في الحاضر وبالتالي فالحاضر مرتبط بالماضى بل هما يلتحمان ليتكوّن منهما  
معظم شخصيات المجموعة . ويتكون الحاضر من العالم الخارجى  
مضافاً إليه ذلك الجزء من العالم الداخلى الذى يشكّل مشاعر الشخصية ،  
أما الماضى فهو غالباً على صورة ذكريات وأحياناً يلوح من خلال هذيان  
محموم أو حلم نائم .

لنواصل قراءة فقرة من القصة الأولى : وتلفتت .. ليس هنا  
أحد . لكن كأنما أحس أن أنامل ابنه هى التى صنعت هذا الشيء ..  
وتذكر أنه يعتبر من أرضهم ومن غير المحتمل أن يحىء ابنه حتى هنا  
( الحاضر ممثلاً فى مشاعر الشخصية ) .

وتسمر فى مكانه . طافت برأسه ذكري عداوات وإحن يشغل  
القرويون بها قلوبهم إلى مدى طويل ، كأنما الليل الخالى من المشاغل  
مكلف بأن يحتضن هذه العداوات ويربها ويقضيها ( الماضى على  
صورة ذكرى ، والجملة الثانية تعلل الارتباط بين هذا للماضى والحاضر ) .

ونظر إلى الشمس . إنها على وشك أن تغرب ، وتوجت حقول القمح . . الخ ( عودة إلى الحاضر عن طريق العالم الخارجى هذه المرة ) .

وتمضى القصة فتحكي كيف كان بطلها على وشك أن يرتكب جريمة الجرد وهم خلقه ماض من العداوات ، فيهم يقتل طفل فلنا منه أن أعداءه خطفوا أو قتلوا طفله لولا أن أنقذه أمر خارج عن إرادته ، إذ نام الطفل الذى احتفظ به كرهينة مما أتاح له أن يتحرك فى حرية لمدة لحظات تعرف فيها على حقيقة أوهامه .

٣- وفى الريف لا يصارع الإنسان الإنسان فحسب، لكنه يصارع الدواب والوحوش أيضاً ، قصة « ظلال الليل » تحكى صراع فلاح مع ذئب خلال الليل، وفى قصة « يوم الحصاد » يُحاصر صاحب النخلة - بعد أن تسلقها - بين السماء من فوق وأفى من أسفل تلتف على جذع النخلة ، غير أن الصراع بين الإنسان والأفى لا يلهينا عن محور القصة، فقد تمود صاحب النخلة أن يطارد صبية القرية الذين يتربصون بنخلته ليُسقطوا بلعها حتى لقد جرح ذات يوم رأس جابر ابن الحداد حين رماه بحجر صغير ، ثم اشقبك مع والده الحداد فى عراك ، وها نحن الآن نجد أن هذا الحداد نفسه هو الذى أنقذ صاحب النخلة مما

كان يتوقع من مصير، ولولا ان ابنه جابر كان قد أقبل لمن قبل لمارس  
هوايته على النخلة، ثم توارى حين رأى صاحبها مقبلا، لما أتيح له  
أن يسرع لمناذاة أبيه وإقناذ صاحب النخلة الذى غمره التأثير فوقف  
على المراحين وأخذ يهزها بقدميه فيساقط التمر الناضج وهو يقول لمن  
على الأرض «كلوا ولا تخافوا، كلوا ولا تخافوا» .

٤- وهذا يقودنا إلى خاصية أخرى من خصائص هذه المجموعة،  
فالخير في هذه القصص ينتصر دائما، رأينا هذا في قصة «حافة الجريمة»  
ورأيناها في قصة «ظلال الليل» التى تنتهى بانتصار الفلاح على الذئب،  
وفي قصة «يوم الحصاد» . . ولعل قصة «سنابل» أكثر قصص  
المجموعة تركيزا على جانب الخير فى الإنسان وتثبيها إليه، وهى قصة  
فكرتها معروفة متداولة أعاد محمد عبد الحليم عبد الله صياغتها بأسلوبه  
كما أضاف إليها بعض التحوير والتعديل، وهى تدور حول أخوين  
أضاف كل منهما - سرًا بالتبادل - من محصوله إلى محصول أخيه،  
وكانت النتيجة أن كل محصول ظل كما هو «غير أن شيئًا واحدًا مهمًا  
ظلَّ على محصول كل منهما . . ذلك المحصول الذى خرسه الحب  
فلأنه البركة حتى فاق كل تقدير» وأهم ما فى الصياغة الجديدة أن  
الكاتب جمل القصة فى أولها مبهم لا يتحدد إن كان كل أخ يضيف

إلى محصول أخيه أو يُنقص منه ، فلا يذكر - عن عمد - إلا أن كل أخ كان ينقل القمح من جرن إلى جرن متقاديا استخدام الضائر التي تمحدد وتفصح ، فلا يقول إن كل أخ كان ينقل القمح من جرنه إلى جرن أخيه أو من جرن أخيه إلى جرنه ، حتى إذا كانت النهاية أبرز الكاتب من الضائر ما أخفى فبدد مخاوفنا وطمأننا إلى أن الإنسانية بخير .

وحق عندما لا تكون نهاية القصة انتصار الخير فإن الكاتب لا يقف مكتوفاً أمام تلك النهاية ، إنه يتجاوز الحدث الحاضر ليستشرف الخير في المستقبل البعيد . ففي قصة « التذكرة الخضراء » نجد التلميذ الريفي الذي يتفرب لأول مرة في مدينة كبيرة كالإسكندرية ليلتحق بإحدى مدارسها فلا عجب أن تحدث في حياته هزة عنيفة وأن يعود أدرجه إلى قريته بعد معاناة تجربة مريرة ، ضيقت عليه عاما من عمره ، غير أن هذه ليست نهاية القصة ، فقد حرص الكاتب أن يضيف إليها جملة نبّه فيها إلى أن هذا العام الذي ضاع من عمره هو الذي منحه قدرة على تحمل المصاعب فيما بعد ، وهي ليست جملة مقحمة على القصة لأن القصة بدأت بالشخصية وهي في سن النضج يحقق قلب صاحبها كلما رأى القطار من بعيد ، ثم تعود بنا القهقري

لنذكر معه أول تجربة له مع القطار وهو ينتقل من القرية الى المدينة، فكان من الطبيعي أن نعود مرة أخرى إلى الحاضر لنذكر الحلو الذى خرج من المر . فالخير فى النهاية دائماً ، ولو أننا قد لا نحصل عليه إلا كما نحصل على الورد من الشوك وعلى المسل من إبر النحل . وهو ليس خيراً مفروضاً من الخارج كالتهايلات السعيدة فى بعض القصص لأنه نابع من الشخصيات التى تنسم فى أعماقها بالطيبة مهما فرضت عليها الظروف من تصرفات قد تحمدها مؤقتاً عن طريق الخير ، وهذه دلالة اختيار « حافة الجريمة » عنواناً للمجموعة ، فالشخصيات لا تقع فى قلب الجريمة وإن كانت قد تصل الى حافها .

• — والقصة السابقة تبين لنا أننا لا نتعرف فى هذه المجموعة القصصية على الريف وما يحاوره من بنادر متواضعة فحسب، بل وعلى الحركة المتصلة بينهما، وأحياناً بينهما وبين للدن الكبرى كالاسكندرية كما فى القصة السابقة أو كالتقاهرة كما فى قصة « الأم الثانية » حيث نجد القروية التى سبق أن أقبلت من الريف لتخدم فى العاصمة ثم عادت إلى قريتها لتتزوج وتنجب ، وهما هى ذى تعود إلى القاهرة فى يوم عيد تحمل الهدايا إلى الأسرة التى كانت فى خدمتها . وقد اختلطت المدينة بالريف فى مشيتها وفى اطلاق اسم طفل سيبتها على طفلها وفما تحمله



من ذكريات عاطفية خفق لها قلبها ذات يوم في المدينة الكبيرة .

٦ — في تلك القصة نجد أيضاً مشكلة الزوجين نلوظفين يتركان أطفالهما في شقة مغلقة حتى موعد العودة من العمل . فالتقوية حين وصلت إلى بيت سيدتها السابقة وجدته مغلقاً على أطفالها الذين رحبوا بها أولاً ثم شكروا لحظة في أنها قد تكون لصة تخدعهم، حتى اضطرت أن تدفع الباب بقوة الجسدية فتفتحه لتطمئنهم .

والواقع أن العلاقة بين الأزواج لها مكانها المام في قصص المجموعة ونضرب لذلك مثلاً بقصة « الخدع » وفيها نجد العريس يسبق عروسه إلى البندر الصغير الذي عين ناظرًا لدرسته الإعدادية لعله يهيء لها سكناً، فلما تم له اختيار السكن اتضح أنه بُني فوق مستنقع رُدم بركام مقبرة قديمة مما أزعج مشاعر العروس الرقيقة حين وفدت على مسكنها، غير أنه أقنعها — بحبه وغزله — أن الحياة تلعب لعبة الأطفال بالشمعة في ليالى رمضان : فحين تنهى الشمعة تأخذ ذوبها ونعيد صبها ونضع لها شريطاً جديداً ونشطها .. وهكذا الحياة نحن نعيد صبها وهي تعيد صبنا .. الحى من الميت والنور من الظلام .

غير أن هناك لونا خاصاً من هذه العلاقات يحتل مكانة أهم، تلك هي العلاقة بين الزوج الموظف والزوجة للموظفة وما ينشأ عن ذلك من

مشاكل من نوع خاص . ففي قصة « الدرس » نجد مشكلة الزوجين الموظفين كل منهما في مدينة : الزوجة في العاصمة تستطيع الانتقال إلى زوجها في الصعيد لكنها لا تريد ، والزوج في الصعيد لا يستطيع الانتقال إلى العاصمة وإن كان يريد .

وقصة « تعاطف » تكشف لنا عن تلك العلاقة المعقدة بين خريج جامعي وزوجته التي كانت متفوقة عليه أثناء دراستهما بكلية الحقوق ، ولئن نفص عليه هذا التفوق حياته الزوجية فيما بعد ، فقد كانت تدرك — ويدرك أيضاً — أن هذا التفوق بدوره هو سر تقديره لها ، لهذا فهي تقاتل في سبيل المحافظة عليه .. تسهر في دراسة قضاياها إلى ساعة متأخرة من الليل وتعدُّ رسالة جامعية في الوقت نفسه بينما تهمل له طعامه ، وتتقيأ لتدفع ضريبة الأمومة . أما هو فكان يمدى فيها شيئاً لم يحاول تحقيقه لنفسه . ولقد أراد أن يعاقبها ذات ليلة بالآ .  
يقول ما أعدته له من عشاء ، فلما أدرك في الصباح أنها — رغم إرهاقها — نامت هي أيضاً بلا عشاء أعلن أنه سيعاود فهمها من جديد .

٧ — هذه القصة تقودنا إلى ملاحظة على كثير من شخصيات المجموعة ، فهي شخصيات تمانى الفهر وتنمكس معاناتها في محاولة قهر

الآخرين . فالزوج هنا ليس في مستوى تفوق زوجته ، وهو يجب بهذا التفوق من جانبها ويكرهه في الوقت نفسه ، وإحساسه بتفوقها عليه ينعكس في محاولته عرقلة نجاحها ، لكنه — ولأن الطيبة تغلب عليه — يعلن في النهاية أنه سيجاول فهمها .

ولقد سبق أن لاحظنا الملاحظة نفسها في قصة « حافة الجريمة » فبطلها يعاني الخوف من أعدائه حتى ليتوهم أنهم خطفوا طفله ، وينعكس إحساسه هذا على محاولة التنفيس على حياة أعدائه — كما نفصوا عليه حياته — باختطاف أحد أطفالهم ، ولكن — ولأن الطيبة هنا أيضاً تغلب عليه — ما يلبث أن يفرج عن الطفل حين ينكشف له زيف أوهامه .

ولعل قصة هروب خير مثال لهذا القهر وتلك المخاوف التي تعانينا كثير من شخصيات المجموعة ، فبطلها سبق له أن تزوج ابنة عم صديقه ، لكن مخاوفه من زوجته ومن صديقه ومن احتمال قيام علاقة بينهما قبل — أو بعد — زواجه ، جعلت الشك يتسرب إلى نفسه ، وانعكس هذا الخوف وهذا الشك فاتتهم زوجته وأعقب آهامها استخدام الأيدي ، فدخلت الحمام حيث قتلت نفسها ، وهنا — ولأن الشر ليس أصيلاً في نفسه — انعكست مخاوفه مرة أخرى ، ولكن

بدلاً من أن تكون ضد زوجته ، أصبحت ضد نفسه . فانتابه إحساس بالذنب تمثل في أنه قاتلها . ولما كان البطل يعمل حارس محكمة فقد انتهر فرصة نوبته الليلية ليحاكم نفسه ، وذلك لأنه - على حد تعبير المؤلف - بإحساس الذنب والأسى والخوف والرغبة في التطهر بتلقى الجزاء ، ولقد استيقظ الليلة هذا الإحساس يلح في طلب المحاكمة . .  
يعرض نفسه للاتهام والدفاع ، حتى يحصل على البراءة أخيراً .

٨ - وهكذا نجد أن بعض شخصيات القصص يتضخم لديها الإحساس بالذنب حتى لتسعى إلى محاكمة نفسها بنفسها طلباً للبراءة أو الجزاء ، ولئن كانت النفس قد حصلت في القصة السابقة على حكم بالبراءة ، فقد اختلفت النتيجة في قصة « وجهها لوجه » حيث نجد ممرضة تدرك أنها لا تقوم بواجبها على نحو تام في رعاية المرضى ، ولأن فنية الشخصية لا تكتمل لدى محمد عبد الحليم عبد الله إلا إذا تميزت بحساسية خاصة ، فإن بطله قصته يتضخم لديها الإحساس بالذنب أثناء مرضها حتى لترى في هذيانها وهي محبوبة أن من باعوها اللبن والغز والدواء قد غشوها كل بدوره ، ولتكشف حين تفيق بأنها ما غشت إلا نفسها حين غشت الآخرين . وعندما قالت لما زميلتها مداعبة: ثبت عن الحب ، همست قائلة : لو عرف قلبي طريق الحب ما فعلت كل هذا .

٤ — فالحب والرغبة في الحب هو الروح التي ترفرف على قصص المجموعة وتتفاعل في أعماق شخصياتها ، ولئن كان ثمة تساؤل تطرحه المجموعة ، فخلاصته « لماذا لا ندع الكره ، ونجعل المحبة لنا طريقاً وغاية ؟ »

\* \* \*

وهكذا نستطيع أن نحدد خصائص هذه المجموعة على النحو الآتي :  
أولاً : ناحية للموضوع :

( أ ) التعرف على ريفنا المصري : ظاهره وباطنه وما حوله من بنادر متواضعة ، والتفاعل بينهما ، أو بينهما من ناحية وبين المدن الكبرى من ناحية أحياناً أخرى .

( ب ) الصراع بين الإنسان والإنسان ابتداء من الإنسان وأعدائه حتى الزوج والزوجة وقد يمتد الصراع فيشمل الإنسان والحيوان .

( ج ) تغلب الخير على الشر في هذا الصراع ، وهو ليس تغلباً مفروضاً من الخارج لأنه نابع من طبيعة الشخصيات الفنية .

( د ) معظم شخصيات المجموعة تعاني من القهر وتنمكس معاناتها في محاولة قهر الآخرين ، ولكن — ولأن البطيئة أيضاً من سمات هذه ( ١١ م — دراسات في الرواية )

الشخصيات - فإن الشعار الكامن وراء تصرفاتها هو أن تمش وتدع الآخرين يمشون بدلا من أن تحطم الآخرين وتتحطم .

( هـ ) العلاقات الدقيقة للمقعدة بين الأزواج ، ويحتل موضوع الأسر التي يعمل فيها الزوجان موظفين مكانة ملحوظة .

ثانياً - من ناحية الشكل والأسلوب :

( أ ) التوازن بين العالَمين الداخلي والخارجي وبين الزمنين للماضي والحاضر والتحام هذه العناصر لتُكوِّن النسيج الأساسي للقصص .

( ب ) يتميز الأسلوب بمحاضتين أساسيتين: التشبيه كعنصر أساسي من عناصر الأسلوب ، ثم استخلاص العام من الخاص . مثال ذلك في قصة « لعبة كل يوم » : إنه غير ماهر في تزييف إحساسه ومشاعره . ثم تستطرد الجملة : ويبدو أن ذلك جزء في كل لعبة وفي قصة « تعاطف » نقرأ على لسان الراوي : فتهدت .. أحسست أن الكلام غير سليم ، غير أننا أحيانا نعبو إلى الكلام غير السليم ولا يشق نفوسنا إلا الكلام للمريض . وفي قصة هروب : لكن عرفت أن كل الذين يحبون زوجاتهم تزوجوا من بعدهم .. إن الشيء الضروري الثمين إذا غاب لا يحلطنا نعرض عن كل شيء ولكن يحلطنا نبحث عن بديله بين أخس الأشياء .. الخ .

وهكذا أتاح لنا محمد عبدالحليم عبد الله في مجموعته «حافة الجريمة» أن نتعرف على ديفنا المصرى في ضوء النهار أحياناً ، وفي عتمة الليل المزدهم بالخواف من الإنسان والحيوان أحياناً أخرى ، فإذا كان ليل البندر للتواضع فهو ليل طويل عمل لا يقطع الناس فيه الوقت بل الوقت هو الذى يقطعهم . كما أتاح لنا أن نعيش مع عشرات الشخصيات البسيطة المتواضعة التى تكافح من أجل مواصلة الحياة : الخاطبة التى تزوج بنات الناس وتبور ابنتها حتى سن متأخرة ، الفنى البخيل الذى يكتز الأموال ثم يفكر فى أن يبني مقابر لله تعالى غير أنه يموت قبل أن يتم مشروعه فيُدفن فى مقبرة القرية النشطة ، عمال التراهيل ، ناظر للمدرسة الإعدادية الذى يهوى بيت الزوجية ، الزوج الهارب من زوجته . . كلها شخصيات تزدهم بالمواطف والرغبة فى الحياة ثم بالطيبة أولاً وأخيراً .

## حيطان عالية

### لإدوار الخراط

مطبعة أطلس، القاهرة ، ١٩٥٩

هذه أول مرة نعرف فيها الأستاذ الخراط كاتباً للقصة القصيرة ،  
فقد تعودنا أن نعرف كتاب القصة القصيرة مما ينشرونه في الصحف  
قبل أن نلتقي معهم في مجموعات . وهذا ما لم يحدث مع كاتب هذه  
المجموعة .

وقد حرص الأستاذ إدوار أن يكتب تاريخ تأليفه كل قصة ،  
فنجد أن المجموعة كُتبت خلال خمسة عشر عاماً على وجه التقريب  
أولاه بدأ بعضها عام ١٩٤٣ وعام ١٩٤٤ ثم انقطع عن الكتابة  
أكثر من عشر سنوات حين عاد إليها عام ١٩٥٥ ، ورغم هذه  
المسافة الزمنية الطويلة فإننا نستطيع أن نلمح لونا من التشابه بين أغلب  
أبطال الإثنى عشرة قصة .

وأبرز ألوان هذا التشابه هو أن المؤلف ينظر إلى أبطاله من  
الداخل أكثر مما ينظر إليهم من الخارج ، ونفسية هؤلاء الأبطال مغلقة



داخل حيطان عالية تقف حائلا بينها وبين الاندماج مع الآخرين ،  
فهنالك حيطان تقف بين الزوج وزوجته والزميل وزميله ، والوالد  
وابنه .

فالقصة الأولى، قصة «حيطان عالية» بطلها زوج مضت على زواجه  
خمس سنوات إلا أن هناك أسواراً تقف بينه وبين زوجته، فهو يحس  
« بأنه ملقى وحده ، في عزلة نهائية دون أمل في النجاة ، وهو إنما  
يطلب من حبه أن تهدم فيه أسوار هذه الوحدة ، ويعمقه شعوره أن  
لا جدوى هناك ، فامرأته صامتة وغريبة ، وهو وحيد أبداً وهو بهم  
أحياناً أن يهتف بها ، أن يزعم فيها لكي تكلمه ، لكي تقترب منه ،  
لكي تمتد إليه يدها ، تفعل شيئاً ، يشعر أنه ليس غريباً ، هو ، ليس  
شيئاً ، هو آت من مكان آخر غير معروف ، ليس منفياً ملقى به في  
العراء . إنه في النهاية ليس وحده ، وحده مقضياً عليه دون خلاص  
بهذه الوحدة التي لا تطاق . لكنه لا يجد مقدرة أن يهتف بها ،  
بل أن يهمس لها ويشعر فجأة أن لا طريق إليها ، فهي في معزل ،  
لا تُنال ، ويده لن تطولها قط، وحبه لها يأكل نسيج نفسه ، لأنه يود  
أن يطويها بين ذراعيه أن يأخذها إلى حضنه قريبة حميمة كأنها بضعة  
من قلبه ولحمه .

وهكذا نجد إدوار الخراط يعبر لنا بهذا الأسلوب الشعري عن إحساس العزلة والرغبة اليائسة في تحطيمه . وهو في شعره يجمع بين الوجودية حيناً وبين السريالية في بعض الأحيان ، إلى جانب ثقافته الواسعة . فنحن ما نلبث أن نفتقل مع الزوج إلى المقهى حيث يلعب الطاولة مع شخص يعرفه . فنجد أن نفس الأسوار تقوم بينه وبين زميله .. بل إن في داخله حساً بالعداوة لهذا الآخر الذي يحمل وجهه بل يحمل نفسه أيضاً ، عداوة وغربة ومقتاوما يعرفان أحدهما الآخر ، حتى نبضة الدم في غور الشرايين ، لكنهما منفصلان ، جسمه يقف بينهما حائطاً من الحجر لا ثغرة فيه ، مغلقاً على سره ، حائطاً لن يفتتح فيه فجوة . وحياته تدور من داخل الحيطان . حياته بأسرها شيء خاص لا يهتم به أحد في الخارج . أما إذا فهمنا أن هذا الآخر الذي جلس إليه في القهوة هو ذاته حيث يصف هذا الآخر بأنه يحمل وجهه ، بل يحمل نفسه أيضاً ، فإننا نجد أن إدوار الخراط يرى أن ثمة عداوة وغربة ومقتا بين الإنسان ونفسه .

ونحن نجد نفس النغمة في قصة « أبونا توما » ، حيث يكافح هذا الراهب نفسه ورغباتها وما تتمتع فيها من شهوة نحو الدنيا ، وهذه الرغبة « تدعوه وتختضنه بين ذراعين حرييتين وتقبّله على

شفتيه بقبلة هادئة ندية كلس زهرة غضة .. حتى قتل زميله الأب  
توما وهو يتعسس في لذة كبيرة « المضلات اللذنة التهللة التي  
ترنمش تحت أصابعه الفائرة كأنها الرحم المفتوح ! »

أما قصة « الشيخ عيسى » فهي قصة الوالد الذى ينازع ابنه فيمن  
يجب فيتراجع الابن أمام مهابة أبيه بينما تتمزق البنت بينهما ، وفي ليلة  
زفافها بالشيخ تفكر في ابنه مخلوف : كانت تعرف - ببصيرة ما - أنها  
لن تسعد معه وأنه سوف يهرب من القرية كلها على أية حال ، بل هى  
تحس أنه رفضها وأنه ليس لها ، فهو قد أغلق نفسه عن عطيتها ولم  
تستطع دماؤها المتدفقة محوه أن تبعث فيه حرارة . وهكذا نجد أن  
الحيطان تغف هنا مرة أخرى بين الوالد وابنه والمحب وحيبته .

وفي قصة « طلبة نار » نجد الموضوع نفسه بصورة أخرى ، فالوالد  
يستولى هذه المرة على عشيقته ابنه ، والعشيقة لا ترى ما يحول دون أن  
تنتقل من الابن إلى الوالد ، ولئن كان مخلوف في القصة السابقة قد  
آثر الهروب من القرية إلى القاهرة . فإن أنيس قد آثر أن يضع حداً  
لحياته بطلقة نار .

و « حكاية صغيرة في الليل » نجد فيها أيضاً الموضوع نفسه  
بصورة ثالثة ، فالصديق الشاب يستولى على عشيقته صديقه الشيخ

الذى يصفه المؤان بأنه كما طردته الحياة إلى داخل نفسه، ثم لا يلبث العشيقي الشاب أن يتأهب للزواج من قريبة غنية، وتعلم هي ذلك من الصديق الشيخ، فتقرر قطع العلاقة بنفسها قبل أن يقطعها هو، فليكن انهما على يدها وحدها، ففي ذلك نوع من النصر. وهكذا نجد الحيطان تقوم بين الجميع، فليس نمة إخلاص، وليس نمة تضحية، ومع ذلك فالجميع شهداء.

وقصة «الأوركسترا» قصة أم مريضة ينزل ابنها ليلا ليشتري لها دواء هي في حاجة إليه. ولكن بدلا من ذلك يتجه الابن ليدخل إحدى الحفلات الموسيقية حيث يشتري تذكرة الدخول بثمن الدواء.. وعندما يصفى إلى الموسيقى يحس أنه لم يعد غريبا في لحظته الآن.

وفي قصة «ميماد» نجد بطل القصة يقصد حبيبته ليعلمها بفصم علاقته بها لأنه في الحقيقة لا يحبها، فهي تنتمى إلى عالم الواقع والناس أما هو فدانم التنقيب في نفسه: ها هي ترفسه برفق بدعابة من تحت المائدة، توقظه من وجومه المتعب وتطلب منه أن ينهض لها من رقدته البعيدة في حق وحشته الخالص به. أن يرتفع إلى سطح عالمها الصغير. أن يأتي بصاحبها في رحلتها التي لا تكمل حول الناس والأشياء، تستطلع وتفتش وتعلق وتضعك، تجمع مادة حياتها من الخارج،

تدعوه أن يترك هذا التنقيب الداخلى الذى ماينى بجفروه فى نفسه ،  
بجفروه فى الصخر الجاف وفى وشل للماء الزبقى القليل الذى يركد فى  
جفواته الباطنية الضيقة .

ولعل قصة « فى داخل السور » هى أروع قصص المجموعة ،  
فهنية أرملة شابة تعيش فى ريفنا المصرى ، كان ثمة حائط يقوم بينها  
وبين زوجها الراحل حتى أنها لم تكن تحس اعتداءاته عليها اقتحاماً  
لنفسها ، وليس عندها إلا شيء طفيف هى إشتاق على هذا الكائن  
للمهجور الذى يأوى إلى جنبها ، تحت ذراعها . وليس ثمة فرق بينها  
وبين قصة « حيطان عالية » أو بينها وبين أكثر أبطال المجموعة ،  
فهى أيضاً عالم مطلق على نفسه ، يقول المؤلف : ليس لها إلا هذا الجسم  
الذى يملأ العالم كله ، فلا يوجد أبداً شيء خارجه ، الحجرة والشارع  
والناس والسماء ، ليست كلها ، فيما تحس - إحساسها الفاض - إلا  
أبعداً تحمُّ جسمها وتنتهى على حدوده . فليس يوجد ثم خارج لهذه  
الحدود ، والعالم كله إنما يقع داخل خطوط هذا الشيء الذى لها ، هو  
كل ما لها ، لها وحدها ، تلقى بالملاءات وتتمرغ فى طياته الداخلية .. الخ  
وقد تواترت حول هنية إشاعات بشأن علاقة لها بفلاح يزرع  
قراريها فى القرية ، وأتاها أحد أقربائها يدعوها للذهاب إلى الجنينة

فى اليوم التالى لتسوبة حسابات الموسم ومناقشة أمور الأرض حيث  
ينتظرها ثلاثة من أقربائها . لكنها عندما دخلت الجنة دهشت قليلا  
من أنها لم تلاحظ السقيفة قبل الآن ، هذه الحيطان المريضة المنخفضة  
للكسرة الأطراف تغطيها فروع من النخل الجاف ، لم تلاحظ أن  
السقيفة هى هذه الحيطان المنخفضة للكسرة ، وكانت الحيطان أيضا  
تقوم بينها وبين أقربائها ، فأجهزوا عليها وهى تقاومهم عبثا .

وهكذا يقودنا الأستاذ إدوار الخراط داخل حيطائه العالية لنقوم  
برحلة فى نفس الإنسان حتى نصل معه إلى طبقاتها الجيولوجية البدائية  
بما فيها من جنس وغريزة ووحشية خلال تعبيراته الشعرية للتدفقة  
عن رؤى هذا العالم الداخلى وما يضيح به من عاطفة وانفعال وشهوة .

## الجورب المقطوع

للسيدة ملك عبد العزيز

دار الفكر العربى ، القاهرة .

تتكون هذه المجموعة من إحدى عشرة قصة ، وهى المجموعة الأولى لأدبية تقول الشعر لأكثر من عشرين عاما ، لهذا يتردد للتأمل فى هذه المجموعة ما بين النظر إليها كما ينظر إلى عمل أديب له تجارب فنية سابقة فيحاسبه محاسبة جادة لارفق فيها ، وبين تلقيها بذلك الترحيب الذى يتلقى به العمل الأدبى الأول لكاتب نفيثنا محاولته بإمكانياته الأدبية إذا هو واصل طريقه .

ذلك أننا وإن كنا يإزاء مجموعة قصصية إلا أن روح الشعر تتغلغل فيها أسلوبا ومضمونا بحيث أضفت عليها مسحة رومانسية ، لاسيما وأن هذه المسحة تغلب على شعر المؤلفة فى نفسه ، وتلك هى الظاهرة الأولى التى تتميز بها هذه المجموعة .

ولعل قلة قصصها — مثل قلة قصائدها — راجع إلى هذه الروح الرومانسية التى لاتغنى الشعر ولا تروى القصة عندما تريد ، بل حين تهيا

روحها لذلك . فالإبداع الأدبي هنا طبع لا إرادة .

ونحن نلح هذه الصلة الوثيقة حين نقرأ قصائد السيدة ملك في ديوانها « أغاني الصبا » ثم قصائدها التي نشرتها متفرقات بعد ظهور ديوانها وهي تهمس حيناً إلى نجمة للساء وحيناً إلى نجمة الصباح . ثم نقرأ قصصها التي تفيض بالأسى والحنان على شخصيات تعاني من قسوة الحياة وظلمها ، ولا عجب أن كانت معظم هذه الشخصيات من النساء والأطفال ممن هم أكثر تعرضاً من الرجال للقسوة والظلم ، بل ممن يكونون — كما نرى في سياق معظم قصص المجموعة — ضحية هؤلاء الرجال في معركة غير متكافئة .

من النساء نجد الطالبة الفقيرة ذات الجورب المقطوع ؛ وفي قصة « الهاربة » نجد الزوجة الموزعة بين كره لزوج سابق وحب لزوج حاضر وعاطفة تتردد بين الكره والحب لابن من زوجها السابق ؛ وفي قصة « قلب يستيقظ » نجد الزوجة التي يقرر زوجها حرمانها من إنجاب أطفال لها ، فإذا أصرت على تحقيق أمومتها طلقها زوجها ولا تعود إليه إلا بعد أن توهمه أن ابنتها قد ماتت فتعيش موزعة القلب بين زوجها وابنتها وقد تركتها مع قريبة لها ؛ وفي قصة « حديث امرأة » نجد المرأة المهجورة ، لا هي مطلقة ولا هي موضع حب الزوج ؛ وفي قصة « سبر القطة » نجد



الزوجة التي يحاول زوجها أن يجذبها من ذيلها لتطعمه وتسير خلفه فتثور كرامتها وتقابل الشر بالشر؛ وفي قصة «نفوس غليظة» نجد العاهر التي تنتظر مجيء شقيقها ليذبحها . أما الأطفال — فحظهم مثل حظ النساء — ممن ذاقوا الفقر والحرَج كافي «الجورب المقطوع»، أو اليتيم والفرقة والمصير المهيّن كافي قصة «قلب كبير»، أو ممن ذاقوا هجر الأب وتلطّهم بعده في الحياة مثل قصة «الضائع»، أو ممن تمزقت أرواحهم بسبب فراق الأب والأم مثل قصتي «الهاربة» و«قلب يستيقظ» .

ولكن معظم هذه الشخصيات الشقية المذبذبة تضطرم نفوسها بالنبل وتنتهى قصصها نهايات طيبة ، فالخادم اليتيم ما يزال قلبه كبيراً حتى في غربته ، يحزنه أن ترسل إليه أمه من قريبها طعاماً هي في حاجة إليه . والهاربة تتقبل في النهاية طفلها الذي طالما كرهته لأنها رأت فيه شبحاً من أبيه أو زوجها السابق ، وقلب الزوج الذي يكره إنجاب الأطفال يستيقظ وتتحرك إنسانيته نحو ابنته التي عاشت بعيداً عنه وينوى أن يعوضها مافات، وفي قصة «الضائع» نجد أن الجحود لم يقسرب إلى قلب الابن بالرغم من هجران أبيه له ولأمه . . وهكذا تنتهى معظم القصص بتلك النهايات المتفاضة بالرغم مما تتحمّله شخصياتها من عذاب وشقاء .

والظاهرة الثانية التي تتميز بها هذه المجموعة القصصية ، أنها حفلت بالتعبير عن أدق مشاعر المرأة كأتى في مختلف حالاتها ومراحل حياتها وهي طالبة .. وهي خطيبة .. وهي زوجة .. وهي محرومة من الولد ، ثم وهي تلد وتُرضع .. وهي أم .. وهي ربة بيت . وهي مهجورة .. ثم وهي مطلقة .. بل حتى وهي عاهر . ولكن هذا احتفال كان على حساب التعبير عن مشاعر الرجل ، فبقدر ما بدت لنا تصرفات المرأة مبررة بدت لنا تصرفات الرجل بلا مبرر .

وعلم التوازن في التعبير عن الجنسين كان من شأنه أن ضمن من تصوير المرأة كضحية وتصور الرجل كجلادها . فتصرفات المرأة مفهومة — حتى فيما كان يمكن أن يبدو لنا شاذاً — مثل كراهية الأم لأحد أبنائها أو لاحتراقها البقاء . بينما بدت لنا تصرفات الرجل قائمة على أسباب لا تفهمنا فيها .

لتأخذ مثلاً قصة «المارب» نجدها تحفل بمشاعر المرأة . إنها تتناول أولاً إحساس الفتاة الغامض إزاء خطيب جاء يطلب يدها لا ترتاح له ولا تمسكها ظروفها من رفضه . ولقد صدفت مشاعرها حين اكتشفت بحظه بعد أن تزوجته فاحترته ، ووصل هذا البخل إلى قتله حين أبى أن يحضر لها طليقاً ساعة محنتها وهي تلد ؛ وهنا تقدم لنا الكاتبة هذه

التجربة النسائية في سطور قليلة لكنها معبرة ، تبرر بعدها أسباب إصرار الزوجة على الطلاق من زوجها البخيل ، بينما لا نستمع إلى وجهة نظر الزوج في بخله ولا مبرراته لديه ، مما يضيف عنصر الصراع الفنى بين الطرفين ، وبالتالي يضيف العنصر الدرامى فى القصة .

وفى قصة « قلب يستيقظ » نجد أننا أمام زوجين : سميرة التى تنطلق إلى إنجاب أطفال ، وزوجها الذى يحرم تحقيق رغبتها . أما الزوج فكل مبرراته بالنسبة لنا جملة قائلها لزوجته : « أنا لا أحب ضجيجهم ولا أحب أن أقتل حياتى بتحمل مسئولياتهم » . وبالرغم من أنه كان صبيًا فى أسرة بها خمس فتيات أخريات ، إلا أن هذا العدد لم يكن سببًا فى ضيقه بالأطفال ، فقد جعلته الكاتبة الصبي الوحيد الذى رُزقت به أسرته عقب خمس فتيات مما جعله فى الأسرة للدلل ، وعلى حد قول الكاتبة يأخذ ولا يعطى ، ولماذا يعطى وكل من حوله يحدون أقصى السعادة فى أن يعطوه كل ما يريد بل فوق ما يريد . أما الزوجة فقد عاشت معها الكاتبة فى أدق خلجاتها النفسية وعبرت عن رغبتها فى الأطفال بأكثر من وسيلة . فى الترام تحمل طفلة صغيرة راكبة إلى جوارها ، وتدقق عليها كل خزان أومئتها للكبت ، تقول الكاتبة : وشعرت سميرة بالجسم الصغير الدافئ يركن إليها

ويسكن في صدرها ويطمئن.. فأحست ينبوع عميق في نفسها يتفجر  
ويفيض وينزو بالحنان . وعندما ذهبت إلى أختها وجدت طفل  
أختها ابن الشهور الأربعة مستلقيا في مهده وقد رفس عنه القطاء  
فبدت ساقه وفخذه الصغيرتان الليثتان كقدور شفاقة مترعة بالحليب  
مازجة رحيق الورد.. ثم ترقب أختها وهي تلقم ابنها ثديها..  
هكذا عشرات التفاصيل الصغيرة المختارة بعناية والمكتوبة ببراعة مما  
يبرر لنا إصرار سمية على مخالفة زوجها ولو أدى ذلك إلى طلاقها كما  
حدث عندما حملت وأصرّت على إبقاء جنينها . ولكن ليست لدينا  
مثل هذه المباشرة الدقيقة للزوج لتتعرف على سر إصراره على عدم  
إنجاب أطفال له ولو أدى ذلك إلى طلاق زوجته منه . وحتى حين  
عدل عن رأيه أخيرا عندما اكتشف أن ابنته ماتزال على قيد الحياة  
— وكان قد اعتقد أنها ماتت — لا نجد ما يبرر لنا مثل هذا العدول  
المفاجيء من رجل أصر سنوات وسنوات على عدم إنجاب أطفال حتى  
ولو حطم ذلك كيان أسرته . فلا رغبته الأولى — ولا عدوله عنها —  
مبرران فنياً .

ولقد يقال إن القصة القصيرة لا تحتل إلا شخصية واحدة ،  
وبالتالى لا تتسع لتبرير أكثر من وجهة نظر . وهذا صحيح ، ومن

هنا كانت أهمية اختيار شخصيات القصة القصيرة، فهي شخصيات تواجه العالم في لحظة، وعلى الكاتب أن يبرر تصرفاتها في مقابل العالم للبرر لدى القارئ، ولهذا فكاتب القصة القصيرة يتجنب في قصته إيجاد أكثر من شخصية تحتاج إلى تبرير في .

ونهاية قصة « قلب يستيقظ » تؤدي إلى الظاهرة الثالثة التي نجدها في بعض قصص هذه المجموعة . وهي ظاهرة تتعلق بالشكل ، لا سيما بدايات بعض القصص ونهاياتها .

في قصة « قلب يستيقظ » و « حديث امرأة » نجد قصة من داخل قصة ، وهذه طريقة ربما كانت مألوفاً من قبل على نحو ما نرى في قصص ألف ليلة وليلة ، ولكن الاتجاه اليوم إلى تفضيل رواية القصة مباشرة دون أن يجعل الكاتب من نفسه وسيطاً بينه وبين القارئ . لأن هذا من شأنه أن يشتت انتباه القارئ ، فبعد أن يتهيأ نفسياً للقصة الأولى يجد أنها لم تكن إلا مجرد تمهيد للقصة الثانية .

وفي قصة « قلب يستيقظ » مثلاً نجد الكاتبة تروى لنا على لسانها أنها كانت تجلس في أحد مشارب رأس البر حين أثار انتباهها ( ١٢٢ — دراسات في الرواية )

كهل في الخمسين يسرف في مداعبة صبية في الثامنة عشر حتى ظنهما عاشقين غير أن صديقتهما ماتلبث أن تنبها إلى أن هذه الصبية ابنته ثم تقص عليها قصتهما .

وفي قصة مثل قصة « قلب كبير » نجد أن مشاعر الخادم تصل إلينا من خلال مشاعر ربة البيت وبذلك تعطلت عملية التلقي المباشر .

أما في نهاية بعض القصص فنجد الليل إلى التعميم والتلخيص بل والاتجاه الخطابي كأنما الكاتبة في محلة من أمرها على نحو ما نجد في قصتي « قلب يستيقظ » و « ابتسامة انسان » .

واعتقد أنه لو كانت بداية « قلب يستيقظ » التي سبقت الإشارة إليها هي نهايتها لتفادت القصة بذلك ضعفين : وجود قصة من داخل قصة في أولها ، ثم تلك النهاية السريعة .

وفي بعض الأحيان نجد الكاتبة تتكلم نيابة عن شخصياتها في مواقف كانت الضرورة الفنية تحتم أن تدعم يتكلمون ، لأن للوقفة موقف نقاش وتبادل آراء ، مثال ذلك ما جاء في قصة « اللدفع » حين يناقش كل من همام وحمدان وشكري كيف يطردون المستعمر ، فجا

نقاشهم سرداً وتلخيصاً بدلاً من الحوار •

هذه الملاحظات تتعلق بمتدد قليل من القصص ، ذلك لأن  
الكاتبة كانت تجرب — فيما يبدو — أكثر من طريقة لكتابة  
القصة القصيرة •

سبتمبر ١٩٦٣

## عصافير

### لعبد السميع عبد الله

الكتاب الماسى ، العدد ٦٠ ، الفار القومية ، القاهرة

الإحساس الفنى واحد وإن اختلفت سبل التعبير عنه ، وهناك أكثر من دليل على صحة هذا رأى . ومن أبرز هذه الأدلة أننا قلما نجد أديبا اقتصر على قالب أدبى واحد وإن اشتهر بلون معين . فهناك كثير من الأدباء جربوا إمكانياتهم بين الشعر والقصة والمسرحية بل والنقد الأدبى . بل هناك فنانون لا تقتصر وسيلة التعبير لديهم على أداة واحدة ، فقد يلجأون إلى اللغة حيناً وإلى الخط واللون حيناً وإلى الكتلة أو النظم حيناً . ولا بد أن ما يدفع الفنان إلى ذلك إحساسه بأن اقتصاره على أداة واحدة يعجز عن استيعاب كل جوانب رؤيته الفنية للوجود . وهذا هو مغزى محاولات الإنسانية خلال تاريخها الفنى لخلق أدوات جديدة أو قوالب جديدة أو مذاهب فنية جديدة .

والأستاذ عبد السميع عبد الله أحد هؤلاء الفنانين الذى أحسوا



أن رؤيتهم الفنية تقتصر عن التعبير عنها أداة واحدة. فبالرغم من أنه  
اشتهر كرسام كاريكاتيرى إلا أن قلقه الفنى دفعه إلى أن يمثل أحيانا  
على هذا الخضوع لقلب واحد من قوالب الفن التشكيلى ، فضلا عن  
الخضوع لأداة واحدة من أدوات التعبير .

ولعل جانباً من هذا القلق يرجع إلى أن الرسم الكاريكاتيرى  
يطلب فيه الجانب الاجتماعى على الجانب الذاتى للفنان ، وكأنما الأستاذ  
عبد السميع يريد أن يقيم نوعاً من التوازن النفسى له والتوازن الفنى  
لإبداعه ، فأصر على أن يواصل حياته الفنية الخاصة حتى استطاع أن  
يقيم أخيراً معرضاً للوحاته لا يمت بصلة إلى الكاريكاتير .

في هذا المعرض نرى جهداً دائماً من الفنان في سبيل محاولة استيعاب  
تجربته الفنية والسيطرة على جوانبها المتمدة . وخير مثال لذلك لوحاته  
التمتدة التى رسم فيها إبريق الشاي تجاوره مجموعة من الأكواب ،  
قد قام في هذه المجموعة برحلة عبّر لنا فيها عن قلق الفنان وإحساسه  
الدائم بعدم وصوله إلى كمال ما . إنه يقدم لنا الإبريق وأكوابه أولاً  
بالطريقة التقليدية حيث تحترم قواعد المنظور ، وهو بذلك ينجح في  
تقليد الطبيعة الخارجية بأبعادها الثلاثة ، لكنه لا يقدم لنا رؤيته عن  
هذه الطبيعة ، فيماود رسم اللوحة مرة بعد أخرى متدرجاً من التعبير

عن اضغاله الوجدانى أمام الإبريق وأكوابه حتى يصل إلى التعبير عن رؤياه الذهنية المجردة فى آخر لوحاته ، وكأنما يلخص لنا الفنان فى لوحاته السبع مراحل التطور الفنى كما يلخص لنا الجنين مراحل تطور الكائنات الحية .

أما ألوانه فإنه يحرص على أن يجعلها شديدة الصلة بالألوان الغالبة على يئتنا المصرية وهى — فى نظره — ليست اللون الأخضر الزاهى ولا الألوان الفاقعة بوجه عام ، بل هى ألوان التراب والرمل والماء والسماء ، إنها ألوان كائية فى طبيعتها لا تتيح مجالاً لتمييز الأرضية عما فوقها .

غير أن الفنان عبد السميع تامل مرة أخرى على الفن التشكيلى كله كأداة إبداعية ، ففضى يكتب من حين لآخر قصة قصيرة يجرب فيها إمكانية استخدام اللغة كأداة إبداعية لرؤياه الفنية . ثم نشر هذه القصص أخيراً فى مجموعة له بعنوان « عصفير » ضمت تسع قصص ، أبرز ما فيها من ناحية الشكل أنها قصص ذات بدين ، وهى قصص — على حد تعبير الأستاذ يحيى حقي عندما تعرض لمجموعة قصصى « رسالة إلى امرأة » — فيها مظهران وعالمان أحدهما معنوى باطنى والآخر خارجى مادى يعمل عمل الرمز ، أو كما رأى الأستاذ توفيق

الحكيم وتشد أنها لون من ألوان التكميلية في القصة إذا جاز لنا أن نقل التعبيرات النقدية من فن إلى آخر .

ففي قصة « عصفير » - وهي أولى قصص المجموعة - نجد الحاج بغدادى ، الرجل البلدى صاحب المارة ومضنم الأسرة ، يترك زوجته الطيبة وأولاده ليتزوج سعاد هانم إحدى ساكنات عمارته . والقصة تروى محاولة سعاد هانم خلع الحاج بغدادى من بيئته التى تعود التنفس فيها وشتهل في بيئة غريبة عنه ، حتى استطاعت أن تظفر منه بتغير ظاهرى ، لكن بقيت هناك تلك المصافير المدقوقة على صدغى الحاج ، كأنها آخر قلمسة تتحصن بها شخصيته . وتتطاير المصافير في جو القصة ، فهي ليست مجرد ذلك الوشم على صدغى الحاج بغدادى ، إنها تلوح فجأة في آية قرآنية تخطر على ذهن الحاج وهو يصلى ، ثم تعود نسمع أصواتها من خلال أذنيه مختلطة بداء الباعة الجوالين ، ثم نمود نراها معه في صورة سفينة يقودها رجل فضاء ليطير وراءها الحاج بعربته التكاديلاك في حلم لذيذ ، ثم تتأمل اختفاءها معه من على صدغى فرحات صبي القهوة لتحل مكانها حفرتان سوداوان . مصافير الحاج بغدادى لها وجودان : أحدها مادي على صدغيه والآخر معنوي يرمز الى شخصيته ويلخصها لها .

وفي القصة الثانية « شراق » نجد هذين الخطين ، فنحن ننتقل بين ظمأ الأرض وظمأ المرأة إلى الرجل الزوج .

وفي قصة « الآلة » نجد هذا الازدواج مرة أخرى بين الزوجة التي لا تكف عن الشكوى والثروة والثورة والآلة التي تدق في الأرض القضاء المجاورة ، والتي كانت - على حد تعبير الكاتب الذي يتأرجح بين الخطين الواقعي والرمزي - بين كل دقة وأخرى تنفث قدراً هائلاً من البخار المضغوط في صوت كفحيح مئات الأفاعي . فندرك أنه يتحدث عن الآلة ظاهراً وعن الزوجة رمزاً . بل إن الكاتب أحياناً ما يصرح بهذا الازدواج فيقول على لسان بطله : « ألا تسكت هذه الزوجة ؛ أو على الأقل هذه الآلة اللعينة ؟ »

وفي قصة « المطر » نجد الخطين مرة أخرى ، فهي لا يُخفي الأرض فحسب بل يحبي جازيه كذلك . وهنا نجد علاقة عُلّية بين الظاهر والباطن ، فجازيه تقول : هي النظرة تحي الرز بس .. دي حتجيف آنى . ذلك أنه إذا أحيا المطر الأرز فبمعصولة ستجد جازيه القرش وتشتري حبتين نحاس حتى تكون على استعداد للزواج إذا تقدم إليها رجل .

وفي قصة « عضة الذئب » نجد الازدواج بين الذئب الحقيقي

والذئب البشرى ، وهو ازدواج طالبا استغله الأدياء .

وإذا كان الشكل الغالب على القصص أنها ذات بعبدين ، فإن للوضوع الغالب عليهما هو العلاقة بين الجنسين ، إما محاولة الطرفين أو أحدهما الحصول على الآخر ، وإما علاقة تم فيها هذا الحصول لتتطور في أكثر الأحيان إلى صراع يجاهد فيه كل من الطرفين أن يتفوق على غيره .

فن قصص اللون الأول قصة « مطر » حيث يتم التناغم بين جازيه وعلاوانى على الزواج به — أن تباع محصول الأرز ، وكذلك قصة « شراق » حيث نجد عواد يمرض الزواج على هدية ، تلك الريفية الحسنة المعطش إلى الرجل ، وهى تهزأ به فى أول الأمر لأنه كان إلى وقت أقرب ما يكون إلى عبيط القرية ، لكنها اكتشفت أن هذا البله نفسه هو سرشباعته ، فهو وحده الذى لا يخاف تهديدات زوجها السابق السجين بقتل كل من يتزوجها ، لهذا تنتهى القصة وقد أعلنت هدية استسلامها لى يروى عواد ظمأها وتروى ظمأه كما أرتوت أرضاهما .

وفى قصة « عضة الذئب » يحاول الرجل الأرملة أن يلهم عطيات تليذة الجامعة التى تعطى دروسا لابنه .

فالجنان في حالة الحرمان يحاول كل منهما إشباع حرمانه بطريقة ما ، وقصة « شهامة » موضوعها أن التعفف لا يمدى إلا لأن أحد الطرفين يشكو عجزا يحبره على الشهامة .

فإذا حصل كل من الجانسين على الآخر وأشبع رغبته فإن الموقف يختلف . فالرغبة في الحصول يحل محلها الصراع والرغبة في التفوق . فسماد هانم في قصة « عصافير » تحاول أن تمنحو بشخصيتها شخصية الحاج قبل زواجه بها ، تنجح في ذلك أول الأمر ، غير أنها يلحاحها على تحقيق هدفها تثير جوانب المقاومة في نفسية الحاج ، فإذا بكل جهودها تهار . وتنتهي القصة وقد صمم الحاج على أن يقوم بزيارة ليلية لزوجته السابقة .

وتتناول قصة « الآلة » علاقة الزوجين في بعض أسر الطبقة الوسطى ، وهي علاقة يسودها التوتر ، غير أن طيبة الزوجين ما تزال هي المنصر الغالب ، فالتبث ابتسامه من هنا وضعة من هناك وكأنما لم يحدث شيء ، ليتجدد الأمر نفسه - على ما يبدو - في اليوم التالي .

أما قصة « فدان قطن » ففيها نجد اللونين ، نجد التوتر الذي وصل بين الزوجين إلى حد الطلاق ، فلما أحس الزوج بفقد زوجته حاول عبثاً أن يحصل عليها من جديد .

ولعل قصة «دفء» هي إحدى القصص القليلة التي يتوارى فيها الصراع بين الزوجين ، فالزوجة تمنحو على زوجها وهو يعاني أزمة نفسية ، وتحاول عبثاً أن تدفئه ، فمزبه ليس عروياً جسدانياً بل هو عرى نفسى نتيجة خيائته زملاءه فى المصنع . ولم يعد الدفء إليه إلا حين صحح موقفه منهم . وهكذا نجد الدفء والبرد هنا أيضاً على المستويين للادى والرمزى .

إن أقل ما يقال فى هذه المجموعة القصصية الصغيرة الأولى إن صاحبها حاول أن يقدم لنا عن طريقها تجارب فنية مغلصة أولى فيها اهتمامه للشكل كأولاه للمضمون .

أغسطس ١٩٦٣

## حكايات

لصبرى موسى

الكتاب القمى ، روز اليوسف ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٦٣

هذه هي المجموعة القصصية الثالثة لصبرى موسى ، وكان قد نشر من قبل مجموعتيه « التميمس » و « حادث النصف متر » ، وقد أطلق على مجموعته الجديدة « حكايات صبرى موسى » . وكان الأقرب إلى الدقة لو سماها « نواذر صبرى موسى » . لحكاياته رغم أنها أثير من آثار انتشار الصحافة التي لم تُعرف إلا حديثاً إلا أنها تلتقى مع النادرة بمعناها القديم من عدة جوانب أهمها :

أولاً : من حيث الحجم لا تتعدى الحكاية فى المتوسط أربع صفحات وهو حجم قصير نسبياً حتى بالنسبة لمتوسط حجم القصص القصيرة ، وإن كان الحجم وحده لا يحدد النوع الأدبى الذى تنتمى إليه المجموعة ، ولكنه قرينة كما يقول رجال القانون .

ثانياً : الاهتمام بالحوادث الخارجية وعدم إعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلى . حتى الحكايات التى سردت بضمير



التكلم مثل « مقامرة في القاهرة » و « الطباخ والسيدة التي تحب غير زوجها » ما نزال نجد فيها الحوادث مرسومة من الخارج ، كأنما شخصياتها مصمتة تتلقى ما يحدث لها دون كبير انفعال مما لا يفتاسب وما تمر به من تجربة قد يكون القارىء أكثر انفعالا بها بالرغم من أنه مجرد قارىء . فالأسلوب يكاد ينحضع خضوعاً هندسياً لقواعد المنظور ، على نحو ما كان يرسم معظم الرسامين قبل اختراع الكاميرا . ذلك أن الكاتب تجنب التعرض لانفعالات شخصياته ما أمكن ، وفضل أن يكون مجرد راوٍ محايد لا شأن له بالعالم الداخلى لشخصياته . ونستطيع أن نستقنى من هذا الطابع العام عدداً قليلاً من الحكايات مثل حكاية « جرح في فم الدبابة » التي تحكى قصة انتصار ملاكم في مباراة ، والقصة تروى لنا الأحداث الخارجية كما تكشف لنا عن مشاعر الملاك الداخلية التي تدفعه الى اغتصاب النصر .

ثالثاً : وجود منزى تدور حوله القادة ، إما فى شكل نقد أو سخرية من وضع ما ، وإما فى شكل عظة أخلاقية . ذلك أن الكاتب الذى فضل أن يقف محايداً بالنسبة لشخصياته تحلى عن هذا الحياء بالنسبة لمضمون حكايته ، بل حرص على بيان منزهه . وهو على أية حال - فى أوسع صوره - منزى اجتماعى ، لا يتجاوزه إلى مناقشة

لشاكل الليتافيزيقية التي تهدد الوجود الإنسانى كاللوت والمرض .  
وإذا تعرضت إحدى القصص لثلاثين للشكلتين فإنما تعرض لها  
من حيث علاقتها بالمجتمع .

فمثلا حكاية « شعبان مات فى الشارع » نجد أن ما يفزعنا ليس  
هو اللوت من حيث هو مشكلة يقضى إليها كل مصير إنسانى ، بل من  
حيث دلالتها على صرامة الروتين الحكومى وفساد من يقومون بتنفيذه  
بحيث يخضعون له ولا يخضعونه لهم . ولو أن شعبان مات فى بيته  
لفقدت القصة مغزاها . إن ما يهزنا فى القصة هو أن هذا اللوت ربما  
كان من الممكن تفاديه لولا بلادة الموظفين وتمسكهم بمحرفيات تافهة  
أمام حدث جليل كاللوت ، مع أن كلاً منهم يمكن أن يكون فى وضع  
شعبان فى أية لحظة . ويختتم الكاتب حكايته بتوضيح مغزاها بصريح  
العبارة على لسان أحد شهود الحادث قائلا : يعنى الواحد لو تحصل له  
حادثة بالشكل ده .. يروح فيها بلاش » .

ونجد الموقف نفسه فى حكاية « عداد نور ٢٧ » ، فليس مغزى  
القصة هو تأمل الموت الفجائى الذى وقع لعامل النور حين أطل برأسه  
من بئر الأسانسير ، بل إن مغزاها قد جده الكاتب بقوله : وقد  
استغرق السكان فى مطاردة صاحب البيت لحل مشكلة الأسانسير ...

ولم يلتفت أحد منهم إلى مشكلة الرجل الذى مات، فقد ذكرت الصحف حين نشرت نبأ الحادث أنه كان يمُول أمه وخالته وأخته المطلقة وعشرة من الأولاد .

هذان مثالان لكثير من القصص ذات المغزى الاجتماعى حتى ولو كانت تتناول مشكلة مثل مشكلة الموت . ولعل الاستثناء الوحيد لتلك هو قصة « شىء ما على رأس رجل » ، فهذه القصة تحكى كيف تدخل القدر لإقراض حياة طفل، فقد تزامم الناس وأطفالهم فى الشرفات لرؤية أحد المواكب ، ثم حدثت مشاجرة فى الطريق بين رجلين أحدهما كان يحمل قفة ملائى بالقش مما اضطره إلى إنزالها على الأرض . فى تلك اللحظة سقط طفل من إحدى الشرفات فى قفة القش . وهكذا أقيمت معركة بين رجلين حياة طفل، وهكذا تولد الخبير عن الشر . هذا ما أعنيه بالمغزى الميتافيزيقى .

رابعا : اختتام معظم الحكايات بلفتة ذكية غالبا ما تبحث على ابتسامة يشوبها شيء من إشفاق ، وهى كالنكتة التى يقولها قائلها بوجه جاد ليدعنا نحن الذين نضحك .

ففى قصة « رسمية سياتى دورك » نقرأ عن جنة المرأة التى وجدوها بلا رأس ، وكيف اتجهت الشبهات إلى أبى رسمية لأنه أقسم أن يقتلها

لسوء سلوكها ، وعندما سأله رجال الباحث عن ابنته قال إنها هاربة منذ ثلاثة أسابيع « لكن حاتهرب فين ، مسيرها تقع برضه وأتخذ فيها اليمين. » ونشعر أنه مجرد تضليل من الوالد ، لكن خبير البصمات يقرر أن بصمات الجثة لا تضاهى بصمات رسمية الموجودة في أوراقها الرسمية ، وتنتهى القصة بهذه الجمل القصيرة المتتابة : الفنز يعود إلى الظلام من جديد . شخصية القتيلة المجهولة . . لا تزال مجهولة ، مجرد اختلاف في البصمات .. رسمية .. دورك لم يأت بعد . هذه نهاية فيها عنصر المفاجأة ، وفيها اللحمة الذكية وفيها الإيحاء البالغ .

وفي قصة « سبعة صاغ ونص » تلخص لنا النهاية مغزى القصة ، وهو أن العمل غير الأخلاقى قد يترتب في ثوب العمل الأخلاقى ، لكنه يكون مفضوحا . فسمد يعرف أن الولد إبراهيم قد صدم بمرية الجاز التى يقودها أحد المارة ثم انطلق بمريته هاربا دون أن يتعرف عليه أحد . إبراهيم كان قد وعد سمد أن يعطيه عشرة قروش نمنا لسكوته لكنه لم يبطه إلا ربمها ، فذهب سمد إلى ابن القتيل قائلا : أهوفات لفاية دلوقتى عشر تيام .. والواد إبراهيم مش راضى يدينى السبعة صاغ ونص الى فاضلين .. قلت أدور عليك وأقول لك عشان ضميرى يرتاح .

أما قصة «الشاعر سرق ترابيزة وكرسيين» فهي تذكرنا بالنادرة العربية القديمة بما تتضمنه من شعر في نهايتها . إن بطلها أولا شخص معروف هو الشاعر قواد قاعد ، وهو يؤجر غرفة في إحدى الشقق بإحدى المارات ، والقصة تحكى كيف لفقت صاحبة المارة تهمة السرقة للشاعر لأنه احتل إحدى الغرف الخالية بالشقة - بدلا من غرفته - بدون رغبته . ولا تهتم الحكاية في نهايتها بإرضاء فضول القارئ فيما آلت إليه علاقة الشاعر بصاحبة المارة، بل تنتهى بأبيات جميلة من زجل الشاعر يحكى فيها قصته لأمباشى القسم حين استدعاه للتحقيق .



تلك هي المشابهة العامة بين حكايات صبرى موسى وأدب النوادر، ولكن صبرى موسى لم يقف عند حدود النادرة بمعناها القديم بل كانت له إضافات أهمها :

أولا : إختار عناوين فيها لون من الإثارة أقرب إلى الإثارة الصحفية لأنها تعتمد أساساً على الغرابة، ويكفى أن نقرأ على التوالى :  
الأفندي ضحك على الحصان ، الرجل الفنان أكل علقه ، على باغه محلك سر، جرح في فم الذئابة (ويتضح أن الذئابة ليست إلا وزناً من محلك سر) (م - ١٣ دراسات في الرواية)

أوزان رياضة الملاكمة).. وهكذا حتى عنوان النادرة الأخيرة : السيدة  
التي .. الرجل الذى لم ..

ثانياً: أن الحدث فى بعض الحكايات يسلم لحدث آخر، والمؤلف  
يتتبع هذه السلسلة من الأحداث وهى تترك آثارها المختلفة مينا كيف  
أن وقوع كل منها قد ترتب على وقوع الآخر . وهذا التتبع لا يتم  
بطريقة واحدة . أحيانا نبدأ معه بالحدث الأول فالتالى، وأحيانا يحدث  
العكس عندما يكشف لنا الكاتب عن الحدث التالى ثم يسترجع معنا  
ما سبقه من أحداث . فالحكاية الأولى « الأفندى ضحك على الحصان »  
تبدأ بقصة عبد الحميد أفندى حين تشاجر مع زوجته حتى أنها أصرت  
أن « تفضب عند أمها » ذلك لأنها استخدمت الصلصة المحفوظة فى  
إعداد الطعام بدلا من الطماطم لأنها لم تجدها فى السوق ، ثم نسترجع  
ما وقع قبل ذلك باثنتى عشرة ساعة فى سوق الخضار بروض القرج ،  
فقد وصلت كل عربات الخضار ما عدا خضار القناطر الخيرية الذى  
يحمل الطماطم ، ثم نمودف نسترجع ما حدث للعربات التى تحمل خضار  
القناطر الخيرية أثناء تحركها ، فساتوها كانوا غارقين فى النوم لأن  
الخليل التى تقودها تعرف وحدها الطريق ، لكن مجموعة من العاشين  
أرادوا أن يدخلوا البهجة على قلب المرأة التى تصحبهم فتقدم أحدهم

من الحصان الذى يقود العربى الأولى وأداره فى الاتجاه العكسى فأطاعه الحصان ودار ودارت وراءه بقية العربات لتعود من حيث أتت .

وعن طريق هذا الشكل من السرد استطاع الكاتب أن يقول إن هزل مجموعة من العائنين لم يفته بمجرد إرضاء نزواتهم ، بل إنه ترك آثاراً لم تخطر لهم على بال . وما كان لأحد أن يربط بين هذه المجموعة من الأحداث إلا نظرة الفنان وريشته ، وما يهدف إليه من التمييز عن هذه الفكرة .

ثالثاً وأخيراً : سرعة تتابع الحوادث، يعبر عن ذلك تتابع الجمل الصغيرة وتزاحم ما تتضمنه من أحداث . فصبرى موسى يكتب فى أربع أسطر ما يكتبه قصاص آخر فى عشرات بل ربما مئات الصفحات، وخير مثال لذلك نهاية حكاية « طويل عريض عالقاضى » : غضبت زكية عندما جاء اسم القيوى على لسان زوجها ، فخلعت شبشبها وضربت على وجهه . . . جن الرجل لأن زوجته ضربه على وجهه فى محله أمام الناس ، فحبس سكين الجلد وطعنها فى صدرها ، وقد ماتت زكية قبل نقلها إلى المستشفى . وذهب هاشم إلى السجن . وبات القيوى ليلته بدون عشيقه .

لذلك فإننا نحس أحياناً أن الحكاية ليست إلا ريبورتاجاً فنياً  
لخبر صحفي ، على نحو ما نجد في حكاية « الخباز وزوجه التى تخرج  
كل يوم » ، ففى نهايتها قرأ خبراً نشرته الصحف اليومية يقول :  
شرطة للمادى تنقذ طفلة من الموت . . والى الخباز قيدها بالحبال  
وكوى جسدها بالنار وحبسها فى غرفة مظلمة لأنها طلبت منه أن تزور  
جدها لثرى أمها . إن هذا الخبر هو نهاية القصة ، لكنه كان بدايتها  
بالنسبة للكاتب . فكما يسمى الصحفي وراء هذا الخبر ليحصل على  
ريبورتاج عن هذه الشخصيات وطريقة حياتهم وكيف انتهى بهم  
الأمر إلى هذه الجريمة ، فإن طبيعة الفنان قد سعت بدورها لتستكشف  
عالم هذه الشخصيات وتقدم ريبورتاجاً فنياً لما وراء هذا الخبر  
الصحفى .

إن الحكاية الواحدة من حكايات صبرى موسى قد لا تعفر أثرها  
فى ذاكرة القارئ ، أو نفسيته وذلك بسبب شكلها الفنى الذى يولى  
اهتمامه الأكبر للحركة الخارجية ، فلا مكان هنا ولا وقت للتعرف  
على الشخصيات كما نتعرف على جيرانتا زمناً لا نساهم بعده ، بل هو  
مجرد لقاء عارض سريع قد لا نتذكر منه شيئاً إذا استدعينا لشهادة  
ما . لكن الحكايات فى مجموعها تترك بلا شك أثراً ، فهى بقتابها



السريع واحدة بعد الأخرى تعطي صورة عن طبيعة الحياة في عاصمة  
من عواصم عالمنا في النصف الثاني من القرن العشرين تزدهم بأثانية  
الناس وخذاعهم ولا مبالاهم . ولعل هذا الأسلوب السريع في الانتقال  
من حركة إلى أخرى ومن حكاية إلى أخرى ليس إلا انعكاسا  
لأسلوب الحياة في مثل هذه العاصمة .

أكتوبر ١٩٦٣

## سوق المبيد

### لصباحي الجيار

الكاتب القهبي ، مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة

سوق المبيد هي المجموعة القصصية الثانية للأستاذ صباحي الجيار ، وكانت المجموعة الأولى بعنوان « يستر عرضك » . والمجموعة الجديدة تتكون من سبع عشرة قصة ، تتناول أكثر من موضوع كما أن مستوياتها تختلف ، فالتقصص الست الأولى مثلاً وهي : سوق المبيد ، كلب الباشا ، الكرباج ، المقطوع ، ابن أمه ، شمعة تحترق ، تتناول صوراً مختلفة للشقاء الإنساني .

فبطل قصة « سوق المبيد » شقية بسبب انتمائها إلى جنس النساء وهي تُضطهد في أخص شيء يتعلق بأنوثتها وهو حقها في الحب والزواج مما تسبب عنه تخلفها عن الزواج والتجاوزها إلى علاقة عاطفية خفية عن طريق التليفون ، غير أنها ما لبثت أن صُدمت عندما اكتشفت أن صاحبها متزوج وله أولاد ، فقلجاً إلى عالم الجنون والوم لتحصل على ما لم تستطع أن تحصل عليه في عالم الحقيقة . فكل غريب تراه ليس إلا عريساً جاء يخطبها .

أما قصة « كلب الباشا » فشقاء بطلها يعود إلى وضعه الاجتماعى ، فالراعى الصغير محروس محروم من أكل أصناف الطعام الفاخرة التى تُقدَّم إلى كلب الباشا ، وعند ما يحاول أن يختطف هذا الطعام لنفسه يدخل فى معركة مع الكلب تُنبه الباشا فيصرخ على محروس قائلا : إمسكوا الكلب ده . ثم يكون عقابه أن يطلق عليه الكلب للتوحش ليأخذ بنفسه ثأره منه .

أما قصة « الكرياج » فبطلها شقى لأنه دميم الخلقة أولاً بما عقده نفسياً فلم يفلح فى دراسته ، فدفعه أبوه إلى تعلم صنعة وهو ما يزال صغيراً . وزاد هذا من تمقيده النفس ، فهو يرى إخوته من حوله يتعلمون ويلبسون أحسن منه ، حتى أنه قص ذات يوم بدلة أخيه الجديدة بمناسبة نجاحه فى الامتحان ، فلما اكتشف الأمر أمسك الوالد بكرياج يريد أن يضربه ، مما اضطره إلى أن يقفز من شرفة منزله المرتفعة ، وعندما وقع على الأرض كان قد أصيب إصابات استلزمت نقله إلى المستشفى . حيث نستمتع منه إلى هذه القصة يروىها لطيبه بعد إفاتحه من غيبوبته .

أما قصة « اللقطوع » فهى قصة إنسان يشقيه اقطاع المالم عنه فى وقت أحوج ما يكون فيه الإنسان إلى آخر بموارده . فهو مريض ،

وكانت الحاجة إلى الآخرين تبدو واضحة يوم الزيارة عندما يُقبل الأقرباء والأصدقاء لزيارة مرضاهم في المستشفى بينما يرقدمسعود وحيداً . ويحرص المؤلف على أن يذكر سبب مرض مسعود فيقول إنه يعمل أجيراً في مزرعة بالصعيد لقاء قروش ضئيلة لا تموّض ما يستهلكه من خلايا جسده الضامر التي تحترق . ولما هدهد المرض ولم يعد مجهوده يساوى الترهيمات التي يقات بها أرسله صاحب الأرض إلى القاهرة ليعالج في مستشفى القصر العيني .

وفي قصة « ابن أمه » نجد أن شقاء البطل يرجع إلى تمرقه بين أمه وزوجته ، بينما البطلة في قصة « شمة تحترق » شقية بسبب تمرقها بين زوجها الكهل وأولادها من ناحية وحبيبها الشاب من ناحية أخرى .

ومعنى هذا أن صبغي الجيار لا ينظر إلى مصدر شقاء الناس نظرة ضيقة ، بل هو يرى هذا الشقاء متعدد الأسباب ، فهو حيناً بسبب الوضع الاجتماعي ، سواء وضع المرأة في قصة « سوق العبيد » ، أو وضع الفقير كما في قصة « كلب الباشا » ، وهو حيناً آخر بسبب عوامل طبيعية مثل حماسة الخلقة في قصة « الكرباج » تضاعفها سيطرة الكبار على الصغار ، وهو حيناً ثالثاً عوامل اجتماعية مثل عدم وجود

أقرباء أو أصدقاء للإنسان في الحياة كما في قصة « المقلوع »، وهو حيناً رابعاً بسبب عوامل نفسية حيث نجد تعلق الابن بأمه وعدم فطامه النفسى عنها بسبب شقاء الأطراف الثلاثة : الأم والإبن والزوجة .

لهذا يقدم الأستاذ صبغى الجيار نهايات أو حلولاً مختلفة لذلك الشقاء الإنسانى تتفاوت تفاؤلاً وتشاؤماً . ففي قصة « سوق العبيد » بدا أن الجنون هو الحل النهائى لمشكلة البطلة ، وأنه ليس أمامها إلا أن تحقق في عالم الوم ما لم تستطع تحقيقه في عالم الحقيقة . بينما كانت النهاية في « كلب الباشا » مولد مجتمع جديد يجعل الراعى الصغير محروس عاملاً في أحد المصانع . أما في قصة « الكراباج » فبدت النهاية مصطنعة أو مؤقته ، فالوالد يهتز عطفاً على ابنه المصاب بعد أن يدرك قصته ومدى شقائه ويطلب منه أن يساعده ، ولكن القارئ يحس أن الأمور ستعود إلى مجراها السىء بمجرد شفاء الإبن من إصابته حتى ولو صلحت علاقته بآبيه ، فلما تمته ما زال موجوده ومستقبه في التعليم مثل اخوته قد انتهى . أما قصة « المقلوع » فنجد فيها مسمود يرسل خطاباً إلى صديقه الوحيد الزهير أبو حمد وما يلبث الصديق أن يلي دعوة صديقه فيأتى لزيارته ليقدم له هداياه للتواضعة، ونكتشف في نهاية القصة أن الزهيرى باع حليابه الصوفى حتى يستطيع أن يدبر ثمن تذكرة السفر

وتلك الهدايا . وهكذا نجد أن النهايات أو الحلول للتضاللة تتم أحيانا على نطاق فردى كما فى هذه القصة وأحيانا على نطاق جماعى كما رأينا فى قصة « كلب الباشا » .

أما قصة « ابن أمه » فإن القارئ يشعر أن نهايتها مجرد حل مؤقت ، ولا يقتنع بأنها النهاية الفنية للقصة ، فهى بذلك شبيهة بنهاية قصة « الكرباج » فنحن نجد علاقة عميقة الجذور بين الأم وابنها لدرجة أن الابن يضحي بزوجته فى سبيل إرضاء أمه ، ولكنه ما يلبث أن يثور على هذه العلاقة عندما يجد أنها ستحرمه من زوجته ، فيقرر أن يستقل فى شقة هو وزوجته ، وفجأة — وبالرغم من هذه القدمات النفسية العميقة الجذور — تتنازل الأم عن جميع مطالبها وتكتشف فجأة أنها ستفقد زوجة ابنها فلا تناولها فتجان الشئ عندما تتوعدك ، وهكذا فإن زوجة ابنها التى سبق أن أجبرت ابنها على إرسالها إلى بيت أبيها.. تصبح « فى عينها الإثنين » ، وتنتهى القصة ببودة الزوجة لتعيش مرة أخرى مع زوجها وأمه تحت سقف واحد. ولكن القارئ يشعر أن القدمات النفسية كما عبّر عنها الكاتب فى القصة تنطوى على نتائج أقوى أثرأ من هذا الحل المراضى وبذلك لا يتم الإحساس بأن هذه هى النهاية الطبيعية للقصة : وكان على الكاتب أن يضع لنا بذور هذا الحل فى بداية القصة وأن يمهّد لها ، ولكنه صوّر شخصية الأم وطبيعة العلاقة بينها

وبين ابنها بحيث لم يدع محالاً لإمكان وقوع مثل هذه النهاية وبمعنى آخر فإن هذه الحل غير مبرّر فنياً .

والسرد في قصص المجموعة ينتقل ما بين ضمير للكلم وضمير الغائب ، والكاتب مهتم بالتفاصيل التي تساعد على نجاح عملية الإيهام بالواقع كما أنه حريص على ألا يستطرد أو يسرد وقائع ليست لها علاقة مباشرة بأحداث القصة . وليس للؤلف منهج واحد في اختياره بدايات قصصه فأحياناً ما تكون البداية هي نهاية القصة ثم نسترجع أحداثها ، وأحياناً تبدأ القصة من لحظة تأزم الأحداث ثم نعود إلى الوراء قليلاً ثم ما نلبث أن نستكمل ما تلا ذلك من أحداث ، وأحياناً تبدأ القصة ببداية أحداثها التي تتوالى في ترتيبها الزمني .

وفي قصة « أستغفر الله » استخدم الكاتب الرمز للإيحاء بدلالة الحدث ، فالحاج صالح يراد خادمته فتحية عن نفسها أثناء سفر زوجته بينما ينبج كلب الجيران فتخاف منه طفلة الحاج وتلجأ إلى دانتها فتحية لتعميها من الكلب الكبير لئلا يأكلها . وتطمئنها الدادة قائلة : إن الكلب لا يأكل بني آدم . وكأنما يخشى للؤلف أن تقلت دلالة هذا الرمز من القارئ فيتطوع بشرحه قائلاً : إن الدادة أوشكت أن تقول

إن البنى آدم يفترس آدمياً مثله ، لكنها خشيت على أعصاب الطفلة  
الآن تفهم إلا المعنى السطحي للكلمة . وهذا تزيُّد لا ضرورة منه . وبعد  
أن نال الحاج مأربه يعود الرمز مرة أخرى فنجد كلب الجيران يتربص  
بقطة حسن ابن الحاج صالح ، وعندما يختل توازنها على الإفريز الضيق  
المتدحمت نافذة الطبخ تسقط فريسة سهلة أمام الكلب ، ويلجأ  
الطفل إلى دادته فتصيح مستنجداً بشهائنها لكنها تذكر على نفسها  
بلا حراك دون أية رغبة في ممارسة أى عمل إنسانى .

وفى المجموعة بعض قصص — لاسيا الأخيرة منها — ليست فى  
مستوى القصص التى سبقت الإشارة إليها سواء من ناحية الأداء أو  
للموضوع ، وذلك مثل قصص « بطيخة » و « شبح اللسانى »  
و « أزمة ضمير » التى تبدو وكأنها هى تبرير للخيانة المتبادلة بين  
الزوجين .

ولست أجد فى اختتام خيراً من تحية الأديب صبحى الجيار لأنه  
لا يكافح المرض فعسب بل يملو عليه فى مثل هذه المحاولات  
الأدبية ، فهو مثل من أمثلة الكفاح الإنسانى الذى لا يعرف اليأس .  
وإذا كان الأمريكيون يغفرون اليوم بهلين كيلر ، فإن علينا أن



نفخر بأمثال صبحى الجيار فهو رغم مرضه للزمن الذى يُقعده عن  
الحركة يشارك فى نشاطنا الأدبى تأليفاً وترجمة . ولا شك أن حياته  
وكفاحه مع المرض أعظم قصة وأفضل مثل يمكن أن يُقدمه لأبناء  
جيلنا وأجيالنا المقبلة .

أكتوبر ١٩٦٣

## الانتماء الغامضة

لمحمد أبو المعاطى أبو النجا

الكتاب الماسى ، العدد ٣٧ ، الدار القومية ، القاهرة

« الانتماء الغامضة » هى المجموعة القصصية الثانية للأستاذ محمد أبو المعاطى ( ولست أدري لماذا يصير على أن يكون اسمه الأدبى أطول من ذلك ) وكانت المجموعة الأولى بعنوان « فتاة فى المدينة » وهى تضم سبع قصص ، أما هذه المجموعة فتضم إحدى عشرة قصة ، أو فى الواقع عشر قصص. أما العمل الأخير فهو - باعتراف الكاتب نفسه - ليس قصة قصيرة ، بل هو حوار بينه وبين نفسه ، يناقش فيه أزمته ككاتب يتمزق بين فنه وواقع حياته ، هذا الواقع الذى هو منبع فنه وعائقه فى وقت واحد .

وأهم ما يلتفت النظر فى هذا الحوار قلق الكاتب على نفسه كفرد فى مواجهة جموع الآخرين ، فلم يكتب حرفاً واحداً ما تغير شئ فى هذا العالم ، بل فى الشارع الذى يسكنه ، بينما لو كف فجأة عن العمل سائقو الترام أو بائعو اللبن أو المدرسون لذهبت الجماهير

النفيرة إلى بيوتهم في مظاهرة تدعوم إلى العودة إلى عملهم . لكن المؤلف لم يتجمد عند هذا الموقف اليأس ، بل لعل أجل اكتشاف وصل إليه في هذا الحوار هو أن هؤلاء يلبون للجمع حاجات تكررت منذ سنين طويلة ، أما الكاتب فمهمته أشق بكثير ، إنه لا يلبى حاجات قديمة بل إنه يستثير لدى قرائه حاجات جديدة ، وحوافز لم تُخلق بعد ، إنه يسبقهم دائماً على حافة المجهول في نفوسهم وفي حياتهم ، إنه يستنقذهم دائماً من قيود الحاجات القديمة ، ويفتح عيونهم على رؤيا جديدة لهذا العالم .

فإلى أى حد حقق لنا أبو العاطى مهمته ككاتب - وكأصورها لنا بنفسه - في مجموعته القصصية ؟

نحن نعرف من هذا الحوار ، أن المؤلف يشغل بالتدريس ، وهو قد استلهم مهمته في أكثر من قصة ، ففي مجموعته السابقة نجد قصة « خروج عن الموضوع » وهى قصة مدرس لغة عربية طلب من تلميذاته أن يكتبن في موضوع معين ، لكنهن ما أن يبدأن الكتابة حتى يخرجن عن الموضوع ليبررن عن شخصياتهن ومشاعرن .

وفي مجموعتنا الجديدة نجد قصتي « الأقسام الفاضلة » و « الأسلاك الشائكة » . أما قصة « الأقسام الفاضلة » فهى قصة

مدرس في مدرسة للبنات ، ما أن يدخل الفصل حتى تنتقل ابتسامة من وجه إلى آخر وما يلبث الفصل أن يتحول إلى وجه كبير تختلج ملامحه بتلك الابتسامة الغامضة ، ورغم محاولات صابر افندى المختلفة للتغلب على هذه الابتسامة فقد باءت جميعها بالفشل حتى أحس في النهاية أن وجوده مع تلك الابتسامة اللعينة مستحيل . وهكذا لا تنتهي من قراءة القصة حتى نحس عجز الفرد في مواجهة المجموع ، مهما كانت قوة هذا الفرد . فصابر افندى يتمتع بما للمدرس من سلطات ، وهو مدرس مخلص نشط دقيق في عمله له مثله التربوية ، كان فصله نموذجاً في كل شيء حتى طفت أخيراً هذه الابتسامة الغامضة على سطح الفصل الساكن ، فأشاعت الاضطراب في حياته . ورغم أنه استخدم لباقة حيناً وسلطانه حيناً للقضاء على تلك الابتسامة إلا أنه عجز كفرد أمام التلميذات كمجموع .

وعلاقة الفرد بالمجموع تكاد تكون الموضوع الرئيسي في مجموعة قصص « ابتسامة غامضة » ، إنه موضوع حوارهِ الذي ذيل به المؤلف مجموعته ، وهو الموضوع الذي يلح عليه في قصصه ، وهو يقلِّبه على مختلف وجوهه . ففي قصة « الأسلاك الشائكة » نجد الأحداث تقع في مدرسة للبنات مرة أخرى ، وناظرتها تذكرنا - إلى

حد ما - بصابر افندى ، فهي لا تسامح في أى خطأ أو تقصير من التلميذات أو المدرسات أو المدرسين . وقد أقامت الأسلاك الشائكة بين فناء مدرستها وفناء مدرسة الأطفال للقبالة على أثر قصة عاطفية بين تلميذة في مدرستها ومدرس بمدرسة الأطفال . والقصة ليست إلا قصة المجموع الذى يلغى هذه الأسلاك الشائكة . فقد دخلت التلميذات صباح أول يوم من أيام الامتحان النهائى فوجدن الفناء المجاور مليئا بشبان في مثل عمرهن يتأهبون مثلهن للامتحان ، ورغم محاولات النافذة المختلفة والتجأها إلى الحيلة حيناً والسلطة حيناً فإنها انهزمت في النهاية - مثلما انهزم صابر افندى - وتقلبت طبيعة المجموع على ما للفرد من سلطات . فكانت للنطقة الحرام بين اللدرستين تخفى شيئاً فشيئاً وكانت رقصة للد والجزر بين التلاميذ والتلميذات تصل إلى أقصى مدى يمكن أن تصل إليه .

ولئن كان المجموع في قصة « الانقسام العائلى » يحاول أن ينتقم من ممارسة الفرد سلطاته عليه ، ولئن كان المجموع في قصة « الأسلاك الشائكة » يتحدى الفرد حين يمارس سلطاته ليضع حاجزاً بينه وبين رغباته الطبيعية ، فإن المجموع في قصة « سحابة الغبار » لم يستطع ( م ١٤ - دراسات في الرواية )

التغلب على الفرد. إنها قصة مجنونة تحمل طفلها في الشوارع للزحمة، تطاردها جموع الناس لكنها تستطيع أن تغتصم منهم ، وهم يحاولون عبثاً — بالحيلة أحياناً وبالمنف أحياناً أخرى — أن يأخذوا طفلها خوفاً عليه منها. لقد كانت هنا غريزة الفرد أقوى من إرادة الجماهير .

وفي قصة « السباق » — وهي تذكرنا بقصة « الطابور » في المجموعة الأولى للؤلف من حيث تتبع مختلف التفاصيل الدقيقة الداخلية والخارجية — نعرض لأول مرة على هذا التفاعل الحى بين الفرد والجموع. فالسباق الذى يسبح فى مقدمة المتسابقين تحييه الجماهير من على الشاطئ، فيتلاشى فى أعماقه ذلك الشعور بأنه وحيد. لهذا يحزم على ألا يسبح فى منتصف النهر لئلا يعتمد عن الشريط البشرى الذى يشعر كأنه يشده إلى الأمام بقوة غير منظورة . وهو يدرك أن البطل يختلف عن الجموع ، لكن هذا الجموع هو نفسه الذى يرغمه على أن يكون بطلاً ، هو الذى يقوده الآن فى هذا الطريق الرهيب . كانت تقتله لامبالاة الناس والآن يقتله اهتمامهم. الجموع هنا ما يزال يطارد الفرد، لكنها ليست مطاردة التلميذات بأبتسامهن لصابر افندى، ولا مطاردة

الجمهير للجنونة كي تسلبها طفلها ، بل هي مطاردة تصنع منه بطلا .  
وهذا يضعه موضع المسؤولية أمامهم . لهذا عندما انتهى السباق بفوز  
السباح عبّر لنا المؤلف في نهاية قصته عن هذا التفاعل بين بطله  
وجماهيره بقوله إنه كان يشعر بخوم في لحظة واحدة بحب كبير وبقدرة  
هائل من السخط .

أما في قصص « حادثة الوابور » و « قرية أم محمد » و « الرحيل »  
فتتحول علاقة الفرد بالجموع إلى مأساة ، ونلاحظ هنا أن هذا التحول  
في العلاقة لا يتم إلا عندما توجه الجماهير فئة ذات مصالح ضد فرد من  
الفئة للعدمة ، فهي تستفيد منه طالما هو قادر على إفادتها فإذا استنفدت  
أغراضها منه لتفطنه بل ساهمت في القضاء عليه .

ففي قصة « حادثة الوابور » نجد أنه بالرغم من وجود للمستويات  
الاجتماعية المختلفة في قرية « أم محمد » إلا أن « حادثة الوابور » كانت  
إحدى الحوادث التي تجعل الحدود بين هذه المستويات ترق وتكاد  
تندمل حتى تصبح القرية كلها وكأنها شخص واحد عملاق تحتل الفئة  
للمالكة فيه مكان الرأس وتحتل الفئة الأخرى مكان الجسد كله .  
وكان مالك الوابور ينتهي إلى حزب خارج الحكم مما أغرى سلطات

الحزب الحاكم بمضايقته ، فأغلقت وابوره بالشمع الأحمر لأنه لم يسد ضرائب قديمة . ثم نما إلى الشيخ محروس صاحب الوابور أن للأمور سيرسل في ليلة قرية قوة من جنوده يتسلل بعضها ليفتحوا الوابور ثم تهجم القوة الرئيسية بشكل على لتثبت أن الوابور مفتوح فتقبض على الشيخ محروس وتوجه إليه تهمة مخالفة القانون . في تلك الليلة تكتل رجال القرية ليحرسوا الوابور ويسدوا منافذ القرية ، وكان من حظ أحمد أبو المكاوى ورفيقه أن يتصلوا المبع الأكبر في الدفاع عن الوابور فتصلوا للقوة الصغيرة للكفة بالتسلل لفتح الوابور وأرغما أحمد أبو المكاوى على العودة مضروبة مهزومة . لكنه لم يعم بفرحة انتصاره سوى لحظات ، فقد كانت انتصاره أكثر إثارة لقلقى قريته من أية هزيمة ، إذ قررت الحكومة الانتقام وإذلال رجال القرية ، ونصح الرجال الكبار أحمد أبو المكاوى أن يختفى مع رفيقه في إحدى القرى المجاورة عند أقاربه . وعندما عاد الحزب المعارض إلى الحكم أمكن لأحمد أبو المكاوى أن يعود ، لكنه عاد عودة الأبطال ، وكان لا يمكن أن يعيش فرداً معزولاً في قريته كما كان . ولم يتحمل الشيخ محروس شخصية أحمد أبو المكاوى الجديدة فاختلعا ،



وهكذا كان جزاء شجاعته أنه غادر قريته مرة أخرى ل يبحث له عن عمل في مكان آخر .

وبالرغم من هذا الدرس فإن أحد أبو المكارى عاد إلى قريته مرة أخرى ، عاد إليها حين أرسلت إليه لينتقم لها من أهالي كفر أبو حسين الذين قتل أحدهم رجلا من قرية « أم محمد » ، وهذا هو موضوع قصة « قرية أم محمد » . وما أن قتل أحمد أبو المكارى رجلا من كفر أبو حسين حتى عادت قريته إلى مثل الوضع الذي كانت عليه يوم حادثة الوابور ، واضطر أحمد إلى الاختفاء ، وعندما ضاقت القرية بالقيود للفروضة عليها بدأت تتخلى عن الرجل الذي استدعته للانتقام لها ، وعندما اقترح الشيخ محروس — الذي يحتل مكان أراس بين أصحاب الأملاك بالقرية — عندما اقترح تسليم أحمد أبو المكارى للشرطة كان الاعتراض الوحيد هو الخوف من أن يمتدح على محرضيه أو الخوف من أن يخرج من سجنه لينتقم ممن وشوا به . ووصلت للأساة قتها حين أعلن الجميع موافقتهم على رأى الشيخ محروس وتم القبض على أحمد أبو المكارى .

وتتكرر للأساءة نفسها في قصة « الرحيل » ، فنصور فلاح موهوب سواء في الزراعة أو تربية المجلول ، وكل أصحاب الأملاك في القرية يتخاطفونه ، لكن ما أن يدب للرض في جسده حتى يتخلل عنه هؤلاء ، وحتى يضطر إلى مغادرة القرية .

والظاهرة التي تلفت النظر أن المؤلف يعرف كيف يعبر عن الجموع في حركتها ، فهو يرى الجموع التي كانت تطارد الجنونة وطفلهما في الشوارع من خلال سعادة الفبار ، ويصف تلك الجموع حيناً آخر بأنها كالداثرة : كانت الداثرة هي التي تتكلم ، وكانت الداثرة هي التي مدت عشرات الأيدي تنوش العفل من كل ناحية وتجذبه .

وفي قصة « الأسلاك الشائكة » يصف تجمع الشبان على حافة فناء مدرسة الأطفال بأنهم كانوا يصنعون بطول الفناء شاطئاً بشرياً ، أما حركة البنات فقد بدت كما لو كانت تخضع لقانون للد والجزر تجاه هذا الشاطئ البشري الصلب .

أما في قصة « السباق » فقد كان وصف الجماهير — من خلال مشاعر السباح — مليئاً بالحب ومشوباً بقليل من السخط .

ان محمد أبو المعاطي يريد أن يقول لنا من خلال مجموعته القصصية

« انقسامه غامضة » إن علاقة الفرد بمجتمعه ليست علاقة واحدة ،  
متكررة ، ذات نمط واحد ؛ بل هي علاقة حية تختلف باختلاف  
العوامل والظروف ، وقد تكون علاقة هدامة ، وقد تكون علاقة  
هادئة بناءة .

نوفمبر ١٩٦٣

## وداعا يا دمشق

### للسيدة ألفة الأدلي

مكتبة أطلس ، دمشق ، ١٩٦٣ .  
( من مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد  
القومي ، مديرية التأليف والترجمة ) .

ألفة الأدلي من رائدات القصة القصيرة في سوريا ، ومجموعتها  
القصصية « وداعا يا دمشق » تشمل سبع عشرة قصة قصيرة ، تتناول  
موضوعاتها جانباً مما يشغل شرقنا العربي منذ النصف الأول من هذا  
القرن . فقصص المجموعة تدور حول موضوعين رئيسيين : موضوع  
تفناوله للثؤلفة كمواطنة عربية فتعرض لصور من كفاح الوطن العربي  
ضد الاستعمار ولما يتطلع إليه من عدالة اجتماعية ، وموضوع تفناوله  
باعتبارها تنتمي إلى جنس النساء بما له من وضع خاص به في المجتمع .  
والثؤلفة تعبر عن ذلك في وضوح في إهدائها الذي قدمت به  
قصصها إلى الصبايا الصغيرات حفيداتها حيث تهيب بهن ألا يتناسين  
صور الماضي ومعاليه القديمة وقد أوشكت أن تأتي عليها عوامل التمدن  
الحديث . وهي تسرد قصصها ليرين فيها بعض ما يهدين إلى الحياة

التي عاشتها جداتهن وأمهاتهن من قبل . ومعنى هذا أن اللؤلؤة تحرص على أن تتضمن قصصها تأريخاً لمرحلة اجتماعية مر بها هذا القطاع الصغير من الوطن العربي الكبير على حد تعبيرها . فالعمل الفني في هذه المجموعة لا يستهدف التعبير عن أزمة إنسانية معاصرة بقدر ما يستهدف إحياء الماضي القريب وما يحفل به هذا الماضي من عادات وتقاليد وبطولات ومآسي .

فاللؤلؤة تصف إحدى قصصها « الصقيع في الربيع » بأنه ليس فيها شيء من طرافة الجدة ، ورغم ذلك فهي ماتزال كشكلة قائمة في مجتمعنا ، إن استطاع بعضنا أن يتحرر منها فسا يزال بعضنا الآخر ضحية لها حتى اليوم ، ولذا فهي جذيرة بالكتابة والمعالجة .

وفي قصة « كوني حكيمة » تحدد اللؤلؤة على لسان أحد أبطالها أبعاد الأزمنة النسائية التي تجعلها محورا لمعظم قصصها . يقول البطل : إن نمط هذه الحياة الجديد الذي نعيشه اليوم معقد إلى حد بعيد . وهو دخیل علينا كما تملين . منذ سنوات قليلة فقط بدأنا نمارس الرقص ، ونحتفل بمثل هذه الأعياد . فلا تحسب هذا سهلا . إننا نحتاج إلى أمد طويل ربما يتأصل فينا ، عندئذ نستطيع أن نعيشه بقوة وسليقة ، وحتى نصل إلى ذلك الحين نحتاج إلى كثير من الصبر

والسيطرة على الأعصاب واللباقة في التصرف، وهذا كله يتطلب تمرينا ودراسة ، فنحن لم نعهد عليه أمهاتنا وجداتنا ، وأنت لاتزالين صغيرة ولا بد أن تحذق ذلك كله يوما ما ، ولكن بعد أن تمرى بتجارب قاسية .

هذه التجارب القاسية هي التي تتعرض لها الشخصيات النسائية في قصص ألفة الأدبي . فهناك الزوجة التي ينوى زوجها أن يهجرها بعد خمس وعشرين سنة عاشا معا ، على نحو ما نجد في قصة « الرقية المجرّبة » أولى قصص المجموعة . وبسبب بأس الزوجة وعقالية البيئة المحيطة بها تلجأ الى استخدام رقية تعيد اليها زوجها الفادر ، ولقد عاد اليها زوجها لكن بطريقة لم تكن في حسابان أم زكى صانعة الرقية وان كانت نتيجة لها ، فقد كان عليها أن تطوف بسطح بيتها سبعة أشواط وهي تردد الرقية سبع مرات ، فوقعت أثناء طوافها وأصيبت واستدعى ابنها الأكبر أباه ، وما يكاد الأب يرى زوجته للمصابة حتى يستيقظ ضميره .

وهناك المحبون الذين تفرق قسوة المجتمع والمصالح للمادية بينهم ، ففي قصة « وداعا يا دمشق » التي أطلق عنوانها على المجموعة ، نجد الفروق الاجتماعية تقف حائلا بين الحبيبين ، مما دفع الحبيب الى هجران

أرض الوطن ، فسافر الى البرازيل حيث اغتنى ، ثم عاد إلى دمشق ليتعرف على أخبار حبيبته ، وإذا به يجدها أما لطفلين فيقرر وداع دمشق والمودة من حيث آتى .

وفى قصة « سلاطين مخفية » نجد الموضوع نفسه ، فراوى القصة فلاح فقير يحب جارته بسمه غير أن وكيل الضيعة يفوز بها ، فيقرر بطلان أن يهجر قريته الى المدينة ، وبعد عشر سنين يبلغه نبأ توزيع أرض الضيعة وأنه من المستحقين فيعود الى قريته ويلتقى بيسمه فإذا بها امرأة هزيلة تذكره بأمه التى ماتت وهى تنزف . ففر من أمامها حتى لا يشوه الصورة الخلوة التى يحفظها لها فى ذاكرته .

ويتكرر الموضوع نفسه فى قصة « خيط المنكبوت » فحمدان يحب ابنة عمه رجمة ، ولكن والدها يفتيز فرصة تفييه فى الخلدمة العسكرية ليعاود تزويجها برجل من أغنياء المدينة . غير أن أصدقاء حمدان يخططون رجمة لينموا هذا الزواج ، ولعلها أيضاً تكون من نصيب أحدهم إذا لم يعد حمدان ، فبعض الناس لا يعودون من الجندية أبداً .

وتروى قصة « الصقيع فى الربيع » حكاية طالبة يفتت برعم الحب فى حياتها عندما تلاحظ أن شايا أسمر طويلا يقتبمها ، ثم ماتلتبت

أن تبادله بضع كلمات ، غير أن أخاها مايلبث أن يصف بهذا البرعم - بسبب رسالة من عنول - فيتعرش بفتاها ، بينما يقرر أبوها منعها من مواصلة الدراسة . وتلاحظ الأم ذبول ابنتها ولكن ماذا تستطيع أن تفعل ، هي أيضاً امرأة تقيدها خيوط المنكبوت .

وقصة « ومضة برق » تروى قصة زوج شيخ أدرك أنه تزوج عروسة الصبية بالرغم منها ، وأنها تتبادل الحب مع شاب في مثل عمرها ؛ فلا يلبث أن يعلن لها في شجاعة أنه سيميد إليها حريتها ساعة ترغب وتريد ، ولا نعرف لماذا لم يكن على هذا النحو من الشجاعة عند التفكير في الزواج منها ، فيعدل عنه وعنهما أصلاً .

وهكذا نجد المحور الذى تدور حوله قصص السيدة ألفة الأدلى هو مأساة المرأة التى تند عواطفها قسوة التقاليد والمصالح - ولا أقول قسوة الرجل - لأن الرجل نفسه قد يكون ضحية معها .

ولكن قصص المجموعة لا تدور كلها حول هذه الصورة النسائية القائمة ، فهناك قصص أخرى تدور حول كفاح الشعب العربى ضد غاصبيه ، وهو كفاح بطولى يشترك فيه كل إنسان بما تؤله له إمكانياته ، مثل بائع اللبن ذى اليد الماجزة في قصة « الحقد الكبير » فهو وإن لم يستطع أن يشارك في قتال المحتلين إلا أنه يستطيع أن يحمل



العبيات من المدينة إلى الثوار في البرية حتى يكتشف أمره الفرنسيون فيعلمونه ، ومثل نائب مدير السجن في قصة « الله كريم » ، فإن عمله مع المحتل الفرنسي في إدارة السجن لم يمنعه — بل أتاح له — أن يخلق سبيل أربعة زعماء قاوموا الاحتلال فحكم عليهم بالإعدام ، وقد هرب هو أيضاً معهم تاركاً خلفه أسرته التي تنتظر عودته ، فهي ليست بأفضل من أسر هؤلاء المناضلين . وحتى الخدم مثل عبد الجبار وزوجه زينب الجزائريين في قصة « ماتت قرية العين » يثرون على أسيادهم الفرنسيين ، فزينب تهجر أسيادها كما تهجر زوجها لأنه ما يزال يظلمهم بعد أن قتلوا أخاها ، أما عبد الجبار فإنه ما يلبث أن ينسف مخزن الذخائر على رأس سيده وسيدته الفرنسيين عندما غدر به وقتل زوجته ثناء فرارها . وهناك الشاب خالد في قصة « شخصيات غير رسمية » يضحي بأسرته بالرغم من أنه أصبح كبيرها عقب وفاة والده . ثم يهرب من المدينة بعد أن نسف جسراً على رأس قوة فرنسية . وهناك السائق الفلسطيني الذي قرر العودة إلى وطنه لحاربة محتليه في قصة « العودة أو الموت » .

إن المؤلفه تريد أن تقول لنا من خلال هذه القصص والشخصيات إن العمل الوطني لا يقف أمامه عائق ، لا تقف أمامه عاهة جسمية ،

ولا وظيفه مفرية ، ولا مقر مدقع ، ولا ظروف عائلية . نحن إذن بإزاء شخصيات حولتها مأساتهم الشخصية والوطنية إلى بطولات .

تلك هي مادة القصص قد صيغت في أسلوب أقرب ما يكون إلى أسلوب المدرسة الواقعية . ليست فيها حدة العاطفة الرومانسية ولا تمرد الأساليب المعاصرة . فالأسلوب — كالقصص — يفتنى إلى الماضي أكثر مما يفتنى إلى الحاضر . وكان هم الكتابة — فيما يبدو — منصرفا إلى معالجة ما تعرضت له من موضوعات بأبسط الأساليب دون أن تحاول إثارة مشاكل في فنية القصة القصيرة أو تجدد من شكلها .

ولعل « ومضة برق » هي القصة الوحيدة في المجموعة التي ربطت فيها الكتابة بين الجو النفسى لشخصياتها والجو الذى تضطرم به الطبيعة ، فومضة البرق التي اقتنعم سناها النافذة لتكشف عن وجه الزوجة الباكي كانت ومضة برق أضاءت للزوج حقيقة مشاعرها نحوه . وعندما هدأت العاصفة واهتشت السحب كان الزوج قد قرر أن يعيد إلى زوجه حريتها ساعة ترغب وتريد .

أما قصة « كوفى حكيم » فقد أولت فيها الكتابة عنايتها إلى تتبع الخلجات النفسية وللشاعر الدفينة لزوجة تقار على زوجها ، وأنطقت رجلا ذكيا بمحدث طلى يقدم نصيحته إلى هذه السيدة قائلا

في ختامه لها ولكل سيدة في مثل موقفها : كوني حكيمة .

وتختتم ألفة الأدلي مجموعة قصصها بقصة استوحتها من تراثنا هي قصة « بوران » بنت الوزير حسن بن سهل التي أصبحت فيما بعد زوج للأمن . وقد استطاعت الكاتبة أن تجعل أسلوب القصة عاملا إيجابيا في إضفاء الجو التاريخي على القصة ، ففردات الجمل وتقديمها وتأخيرها وطريقة الحوار تنتمي إلى أسلوب الفادرة العربية القديمة أكثر مما تنتمي إلى الأسلوب الواقعي البسيط الذي صاغت به المؤلفة بقية مجموعة قصصها .

ديسمبر ١٩٦٣

## الضاحك الأخير

### لعباس الأسواني

الكتاب القمى، روز، اليوسف القاهرة، فبراير ١٩٦٤.

١ - هذه المجموعة القصصية تحتوى على اثنتى عشرة قصة، خمس منها مكتوبة بضمير الفائب أما السبع الباقية فمكتوبة بضمير المتكلم، ويكاد يكون صاحب هذا الضمير الأخير واحدا بالرغم مما يبدو من تمارض ظاهرى لشخصيته فى بعض القصص، وهو ليس البطل فى معظم هذه القصص، لكنه شخصية ثانوية. وليس ضمير المتكلم هو وحده الذى يتشابه فى هذه القصص بل إن بعض الأما كن تتكرر مثل «حانة السعادة» فهى الحانة التى يلجأ إليها كل مدمن فى إحدى القصص، كذلك تتكرر أسماء بعض الشخصيات مثل إسم الأستاذ عرجون وغيره على نحو ماسئذكر عند التعرض لشخصيات القصص.

ويكاد يكون الأسلوب واحداً فى جميع القصص، وهو أسلوب يقسم بمخاضتين رئيسيتين : أولها أنه أسلوب المدرسة الواقعية أى الأسلوب الذى يكاد يعبر عن الأشياء بأبعادها طبقاً لقواعد المنظور،

ولا يحاول أن يعظم هذه القواعد حتى في حالات كان من الممكن أن يتردد فيها المؤلف على هذا الأسلوب كحالات تعامل الحشيش في قصة « سهرة شندويلي » أو احتساء الخمر كما في قصتي « حانة السعادة » و « العروسة » أو هذيان الحشيش في قصة « دمتان » أو الجنون في قصة « المجنونة »، حيث كان يمكن أن يلتزم الأسلوب والمضمون للتعبير عن هذه الحالات . ويمكن أن نقتبس هذه الفقرة من قصة « المجنونة » على سبيل المثال، وهي تصور هلوسة البطل للرّفق الأعصاب، تترامى له خلالها وجوه قاسية للملاح تحديق فيه بعيون جامدة :

وتمكن العناد والفضول في أول الأمر فأمن النظر فيها .. إنها وجوه لرجال كهول .. أبرز ما فيها عيونها الواسعة .. الجامدة .. التي تحديق فيه كلها دون أن تطرف .. وراعه أن شفاهم جميعاً منطبقاً .. وأن ملامحهم صلبة كأنها قلدت من حجر وإن أحس أن أصحاب هذه الوجوه يمانون إرهاباً وحرزاً عظيمين .. الخ<sup>(١)</sup> .

فالروابط المنطقية الكثيرة بين الجمل تردنا إلى عالم الوعي ولو أنها أسقطت لجاء الأسلوب أقرب إلى التعبير عما تتضمنه الكلمات، ولعل الفارق يتضح إذا كُتبت الفقرة على النحو التالي :

---

(١) الضاحك الأخير، ص ١١٢

وتملك العناد والفضول فأمن النظر فيها .. وجوه لرجال  
كهول .. أبرز ما فيها عيونها الواسعة .. الجامدة .. نحقق فيه كلها  
دون أن تطرف .. شفاهم جميعاً منطبقة .. ملاعهم صلبة .. قدت  
من حجر .. أصعابها يسانون إرهاقا وحزنا عظيمين ..

وليس استخدام الأسلوب الواقى معناه بانضرورة أن القصص  
كلها تنقى إلى ما يُعرف بالمدرسة الواقية، فإن بعضها يصل إلى مرتبة  
الرمز كما فى قصتي « الباب للفلق » و « المجنونة » ، وإن لبست رداء  
الأسلوب الواقى .

أما الخاصية الثانية فهو أن هذا الأسلوب الواقى ليس أسلوباً  
حيادياً بارداً ، بل هو مصبوغ بصفة التهمك للرر، وهو تهمك متقلبل  
فى رسم الشخصيات ومفارقات الأحداث . ويمكن أن نضرب مثالا  
لذلك أول ققرة من أول قصة حيث يقدم لنا المؤلف بطل قصته  
« الضاحك الأخير » التى اتخذها عنوانا لمجموعته :

« هرول مندفاً إلى الخارج فى خطوات قصيرة مضطربة ..  
وبسط كفيه السمينتين فانكفاً بهما على حافة الشرفة الكبيرة  
الواسعة .. وفى حركة سريعة ألقيها ، باعد بين الشرفة وفضديه ..  
ودفع بسجيزته إلى الوراء فحكومت وانزاحت بعيداً عن ساقيه

القصيرتين فأفسح بذلك مكانا لكرشه الضخم حتى لا يرتطم بالجدران، وفي هذا الوضع تمكن على بك الدلتجاني من الانحناء وراح يُطل على الطريق .. فلاح رأسه الأصلع .. وظهر وجهه المتورم الذى طفت على ملامحه السمينة .. كما وضع الجزء الأعلى من صدره الذى يُموج بالشحم وقد برز منه ثديان عجيبان لم يوهبهما ذكر من قبل .. إذ كانا كبيرين يندلقان حتى قة بطنه .. كأنهما خُلقا خصيصاً لمرضة بالأجر .

وواضح أن المؤلف يستخدم ألقابا معينة لنقل الصورة الساخرة لبطله مثل : انكفا ، المتورم ، يندلق .. الخ .

٢ - ويقودنا الحديث عن الأسلوب إلى الحديث عن شخصيات القصص<sup>١</sup>، فنجد أن المؤلف اعتنى في تقديم شخصياته الرئيسية من ناحيتها الجسمية والنفسية . وهناك بعض الشخصيات في قصص مختلفة تكاد تتقارب في هذه السمات مثل شخصية الدلتجاني السابقة ، والأستاذ عبد الصبور في قصة « كوليرا » والأستاذ عرجون في قصة « حانة السعادة » والأستاذ فارس الديداني المحامي في قصة « دمتان » . فكل منهم سمين وكل منهم محتال، كأنما هناك صلة بين السمينة والاحتيال ، وهذان هما الوجهان الجسمى والنفسى لهذه الشخصيات .

ولعل ضخامة الجسم لها دلالتها على التركيز الاجتماعى لهذه

الشخصيات بالنسبة لمن يتعاملون معها من يثبات أدنى ، فحين لا تتلقى صورة هذه الشخصيات مباشرة بل من خلال رؤية هؤلاء الأشخاص الأدنى مركزاً . فلا عجب أن تتضخم أجسامهم تبعاً لتضخم مركزهم الاجتماعى بالنسبة لمؤلاء الرواة الأقل مركزاً والذين يعبرون عن ذلك فى أكثر من مناسبة . فسميد افندى فى قصة « دمتان » يروى لنا رؤيته للمدير وهو يقسم منه خطاب فصله من العمل بقوله :

لقد بدا وهو يسلمنى الخطاب أقوى منى . . أحسست أنه عملاق ضخم<sup>(١)</sup> .

ثم يروى لنا مقابلته للأستاذ فارس الميدانى المحامى قائلاً :

وجلس الأستاذ فارس وارتركز بظهره على المقعد حتى برز صدره فى تعاضم ثم أخرج من درج مكتبه الأوسط علبة سجائر كبيرة مد بها يده إلينا دون كلمة فشكرناه معتذرين فلم يعاود .. الخ<sup>(٢)</sup> .

فالراوى يحدد علاقة حيوية بين صاحب هذا الصدر الذى يبرز فى تعاضم وطريقة تقديمه السجائر فى تعاضم أيضاً . وهو ينقل إلينا هذه العلاقة ويحاول اقناعنا بها .

أما الشخصيات الخدوعة أو التى تحتال على كبار المحتالين أو

(١) الضاحك الأخير من ٧٦ .

(٢) للرجع السابق من ٩١ .



تنتمى إلى طبقات أدنى بوجه عام فهي أنحف عوداً أو على الأقل لا ذكر لضخامة أجسامهم .

٣ — وهذا يؤدي بنا إلى الحديث عن الموضوع الأساسي في المجموعه ، وهو مأساة العلاقة البشرية . إنها علاقة تبدو في ظاهرها مضحكة وهي في حقيقتها مبكية . فالقصص في مجموعها تصور معركة البشر بين بعضهم بعضاً ، كل منهم يحاول أن يحتال على الآخر ويخدعه ، وهو خداع لا يرحم ، بل هو لا ينمو ولا يزدهر إلا على حساب ضعف الآخرين وحاجتهم وتعطلهم وجهلهم ، وأحياناً على حساب طموحهم النقي .

ففي قصة « الضاحك الأخير » نجد الأستاذ الدلجاني يحاول أن يضحك على جماهير الناس ليفوز في المعركة الانتخابية ، ولا يتورع عن استخدام الفتنوات لإرغام منافسيه على الانسحاب ولا عن محترفي الخطابة ليظهر الأمين وطبيب النوايا . ولكن الدلجاني يقع بدوره في يد المحتال الأستاذ عجيب محترف الخطابة — وصاحب ضمير للتكلم في القصة — ليخدعه بدوره ويستولى منه على عشرين جنبها دون أن يؤدي ذلك إلى فوز الدلجاني في الانتخابات . فكان خداع الأستاذ عجيب للدلجاني الذي يقع على نفاق فردى ، عقاب

لخداع الدلجاني الذي يقع على نطاق جماهيري .

أما قصة « الباب الملق » - وهي من أحسن قصص المجموعة - فهي مأساة إنسان لم يكن له اسم يؤهله للكتابة في الصحف فاخترع اسماً وهمياً يسبقه لقب دكتور يوقع به مقالاته، ثم ما لبث أن اكتشف أنه أسير حيلته التي اخترعها ، فأضمر كراهية عميقة لهذا الجانب من شخصيته ، حتى إذا ما تخيل في إحدى الليالي وتمت تأثير الخمر أن هناك إنساناً بهذا الاسم الوهمي انهال عليه يحطمه ، يحطم هذا الجانب الوهمي من حياته الذي سلب الجانب الحقيقي منها . هنا تتجاوز الواقع إلى الرمز ، لاسيما ونحن نقرأ نهاية القصة . فالقرد يخدع المجتمع ، والمجتمع يطالبه بأن يخدعه ولا يقبله إلا على هذه الصورة الوهمية ، لكن الخداع ما لبث أن يسلب صاحبه وجوده الحقيقي . فالظاهر الذي اخترعه يلغى حقيقته الباطنة ، فيدمر هذا الظاهر عساه يسترد حقيقته .

وفي قصة « سهره شندويلي » يحاول سامي أفندي أن يخدع الجالسين معه خدعة كادت تكلفه حياته ، فقد رفض أن يتماطلي الحشيش معهم فسخرُوا منه ، ووجد المجتمع يطالبه بأن يبدو على غير حقيقته ، لهذا عندما عرضوا عليه قطعة الأفيون قبلها ليزيل ما قد يكون

علق بذهنهم من سذاجته ، ليظهر على غير حقيقته ، هكذا يطالبه المجتمع . وانتهى به الأمر إلى اسعافه بالقصر العيني ، وهناك احتال عليه الممرضون فسلبوه أول مرتب قبضه في حياته ثمناً لسكوتهم وعدم إبلاغ النيابة بما يحويه غسيل معدته .

وفي قصة « كوليرا » نجد الأستاذ عبد الصبور يريد أن يفوز في الانتخابات فيحتال على ذلك بتكوين جمعية لمحاربة الكوليرا يخدع بها الجمهور الطيب وهو يوزع مناصب الجمعية على أفراد .

وفي قصة « الجبان » نجد مهندساً يخدع فتاة جميلة فقيرة ، ثم يعمل على إجهادها حتى لا تهتده القضية ، فتتوت بين يدي الطيب .

وفي قصة « حانة السعادة » يقع صابر افندى للتعطل في يدي محتال اسمه الأستاذ عرجون يوهمه أنه يعرف أين توجد الكنوز في جبل المقطم ويستغل غفلة وتلقفه على اللال فيسلبه خمسة جنيهات اقترضها من جاره ليعطيها لمثل هذا المحتال .

وفي قصة « دمتان » يقع سعيد افندى للتعطل - وهو أشبه بصابر افندى في القصة السابقة - بالأستاذ فارس الميداني المحامي ، فيسلبه خمسة جنيهات اقترضها من جاره أيضاً ليتظاهر بالترافع في

قضية فصله من العمل وهو يعلم أنها مرفوضة شكلاً لتقديمها بعد  
للوعد القانوني

وقصة « بلاغ » ليست إلا قصة زوجة تخدع زوجها فتنتهز  
فرصة سفره لتخونه مع عشيق لها ، حتى إذا ضبطها معه بحضور  
الشرطة ، خدعته بدموعها وأثرتها واستغلت ضعفه فيقفو عنها .

أما قصة « المجنون » فهي تطرح بوضوح هذا التساؤل : من  
هو المجنون ، هو محمود افندي علوى الخالص الجدى فى عمله ، أم هو  
محفوظ الحكيم الذى يخدع الناس بأدبه المفرط وانحناءاته ومعمول  
قوله دون أن يقوم بأى عمل جدى . إن القصة تملن أن محمود علوى  
هو المجنون .

٤ — ويكاد معظم قصص المجموعة يتبع تكتيكاً واحداً ،  
فالقصة الأولى مثلاً تبدأ بالدلتجأتى وهو يطل من الشرفة على المظاهرة  
التي أعدها تابعه قوره بينما وقف إلى جانبه تابعه الآخر — وأستاذة فى  
فن الاحتيال — الأستاذ عجيب ، ثم مانلبث أن تترك المظاهرة ليقدم  
لنا عجيب نفسه ثم يقدم لنا قصة الدلتجأتى مع منافسيه لنعود إلى  
المظاهرة من جديد ، ونكُون بذلك قد بلغنا منتصف القصة ، ثم  
تترك المظاهرة لتتبع بقية القصة بين الدلتجأتى ومنافسيه لنفاجأ فى

نهاية القصة بأن الدلتجاتى المحتال وجد من يحتال عليه من بين أعوانه .  
فالخط القصصى يسير على النحو التالى : نبدأ من نقطة معينة ثم نعود  
القهرى لنصل إلى ما ابتدأنا به ، فيتصبح البداية وسطا ، ثم نتبع  
ما تلا ذلك من أحداث لنصل إلى النهاية التى تهب المغزى لكل  
ما سبقها من أحداث .

وفى قصة « الباب المغلق » نجد الخط نفسه ، نبدأ من الحانة  
المغلقة والراوى الخمور يخرج منها مع الخارجين ، ثم نعود القهرى  
لنتعرف على تاريخ حياته ومشكلته مع شخصيته التى اخترعها ليدخل  
بها عالم الصحافة ، ويتم هذا بوضوح عندما يقول لنا الراوى :

لا بد أن أقول لكم شيئا بسيطا عن حياتى . . فهكذا تجرى  
القصص ، لا بد من إشبع فضول القارىء وإلا أهملنا بالنقص أو  
الغموض<sup>(١)</sup> .

ثم يسرد لنا موجزا لحياته منذ ميلاده حتى ينتهى بقوله :  
أظن أن ما قلته عن نفسى قد أَرْضَاكَ . . ومن الممكن أن  
أحدثك أكثر . . غير أن عيى الوحيد أنى أتشوق دائما للخاتمة . .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠

أين تركتك ، أجل . . كنت أقول إننى لم أقصد منزلى<sup>(١)</sup> . .

وهكذا نمود إلى نقطة البداية التى تصبح وسطا ليستمر تتبع الأحداث بعد ذلك ، حتى يتوهم - تحت تأثير الخمر - أنه يلتقى بمن يحمل اسم الشخصية التى اخترعها والتى يحقد عليها ويكرهها فيحطمها ويفكر فى طريقة لإخفائها من الوجود تماما .

وهكذا الأمر فى قصة « سهرة شندويل » تبدأ بدعوة شندويل لزميله الجديد فى العمل سامى افندى إلى قضاء السهرة عنده ، ثم نمود القهقرى لنعرف أطرافا من تاريخ حياة شندويل ثم نرتد إلى السهرة ، وتتطور الأحداث حتى يذهب سامى إلى القصر المبنى لإسعافه ، وتنتهى القصة بالمرضين وم يلبونه أول مرتب قبضه فى حياته ثمنا لسكونهم .

وقصة « كوليرا » تبدأ بدعوة الأستاذ عبد الصبور علّام للأستاذ فؤاد المنادى لحضور جمعية محاربة الكوليرا ، ثم نمود القهقرى لتتعرف على هاتين الشخصيتين فإذا تم التعرف عدنا إلى الاجتماع لتتابع أحداثه .

هكذا تمضي قصص المجموعة لأُستثنى منها إلا قصتا «دمتيان»  
و «أبو حنفي» حيث تتسلسل الأحداث تسلسلا زمنياً بلا تقديم  
ولا تأخير. أما قصة «الجنون» فهي القصة الوحيدة في المجموعة  
التي تبدأ بالنهاية ثم تعود القهقري لتنتهي إلى ما بدأت به .

أبريل ١٩٦٤

## زائر الصباح

### لفاروق منيب

الكتاب الماسى ، العدد ١١٠ ، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤ .

من « الديك الأحمر » إلى « زائر الصباح » انتقل فاروق منيب من عالم الواقع الخارجى إلى العالم الداخلى للإنسان ، من أسلوب الأدب الواقعى إلى أسلوب هو أقرب إلى الشعر ، من بصيص التفاؤل إلى كآبة رهيفة وحزن شفاف .

عناوين القصص تدل على روحها : جبال بلا ذكريات ، خيال ، زائر الصباح ، أحزان ، لحظة تعب ، هروب ، سأم ، فراغ .. وكأئنا الحزن والمرارة وزيف الواقع جعل أبطالها ينطوون على أنفسهم يحترقون ذكرياتهم ويعلمون بعالم أفضل .

إنسحب فاروق منيب إذن إلى الداخل ، فلم يعبأ بأن يُبرز السمات الجسمية أو الاجتماعية لشخصياته ، بينما أولى اهتمامه وركز انتباهه على أحلامهم وأشواقهم وذكرياتهم ، وهى أقرب إلى الذكريات التى تطفو فى هدوء وأبعد عن الانفعال المضطرب الذى يصاحب الحركة



الخارجية . فمعظم أبطال قصصه ساكنون في أماكنهم لينصرفوا بكل طاقاتهم - وينصرف معهم مؤلفهم - إلى عالمهم الداخلي . فالكان في القصص يشعب ويتوارى ليعطى الصدارة لزمان داخلي يحطم الأيام والشهور والسنين ويحرك بحرية عبر آلاف السنين . وهم يهربون إلى الماضي أكثر مما يتطلعون إلى المستقبل كأننا يطلون علينا من رحم أمهاتهم ، حتى ليعلم أحدهم في صراحة : لم أعد أطيع الحاضر . أريد أن أهرب إلى الماضي .. أنا أيضاً موجوع متعب مستسلم . فرصة طيبة أن أسبح في بحر الذكريات الدافئ<sup>(١)</sup> .

في القصة الأولى « جبال بلا ذكريات » يجلس البطل في شرفة بيته يرتب آخر أوراقه . هذا مكانه وتلك حركته ، لا نعرف له اسماً ولا رسماً ولا حملاً . فبمد هذه القلمة السريعة يسرع بنا المؤلف إلى داخل البطل ، ومن داخل البطل فقط نطلع على لحظات من طفولته ومن علاقاته ومن تفكيره ، بعد أن يختار المؤلف لحظة تزدحم فيها الذكريات ، لحظة فراق الوطن . يقول الكاتب : عندما يفارق الإنسان أرض وطنه لا يفكر إلا في الأشياء الصغيرة جداً . . تجذبه

---

(١) زائر الصباح ، ص ١١١

من أعماق قلبه .. فيتمسك بها إلى النهاية<sup>(١)</sup> وهو مسافر إلى بلاد قد تكون بها جبال ولكنها لا تشبه جبال وطنه لأنها بلاد بلاد ذكريات وفي الذكريات ينهار الحاجز بين الخيال والواقع ، فهو يحدث النخلة المعجوز التي تربط بينه وبين تاريخ بلاده منذ آلاف السنين وتُدلى له النخلة برأيها في أسباب فشل ثورة عام ١٩١٩ . وفي لحظات التذكر القلائل ، ومن تفاصيل صغيرة متناثرة لكنها حيوية نطلع على حياة بكاملها ينشد صاحبها الطمأنينة والسلام .

والقصة التالية « خيال » قصة معلم للتاريخ يقف أمام الوجوه الصغيرة لا يتحرك من مكانه طوال القصة فحسب ، بل طوال حياته . يقول المؤلف : كم من الوجوه مرت عليه ، ووجهه ثابت في مكانه<sup>(٢)</sup> وقد تسب من هذه الوقفة ، تسب من وقفته في ذلك الفصل للتداعي ، ومن شتائم الناظر واحتقاره ، ومن خذلان الطلبة له . وكما ربطت النخلة المعجوز بين بطل القصة السابقة وتاريخ بلاده ، فإن مهنة بطلنا كعلمم للتاريخ قامت هذه المرة بتلك المهمة . والتاريخ بالنسبة له سوعلى حد تعبيره - أحلى شيء في الوجود . وهو معجب بالأيام الخالدة فيه

---

(١) ص ٨٠

(٢) ص ٢٠

مثل الثورة العرابية . وما تزال الشجرة - رمز هذا التاريخ - تلوح للبطل هنا أيضاً . شجرة عتيقة تتوسط فناء المدرسة ، جذعها ثابت في الأرض ، وفرعها ممتد في السماء ، ولكنها شائخة عجوز ، عشرات من الزعماء الصغار وقفوا في كنف ظلها ينادون بالجللاء والحرية <sup>(١)</sup> لهذا لقبها بشجرة الحرية . وهو حين يتمرد ، يتمرد من خلال التاريخ ، فيتمتع شخصية عرابي ويردد كلمات عرابي .

والقصة الثالثة قصة حلاق كلاب منحه المؤلف هذه المرة اسماً هو عنبر وجعله عنوان القصة . يقف في حظيرة كلابه يهم بفصل يديه ودرس مقصده في نجبته قبل أن يعرج على القهوة . تلك لحظة تراحم ذكرياته ، وقبل أن يفصل يديه أو يدرس مقصده يدلف بنا للمؤلف إلى عالمه الداخلي . وهو عالم تسيطر عليه ذكرى أبيه . مرة أخرى تذوب الحواجز في عالم الذكري بين الواقع والخيال ، فكما دار الحوار بين بطل قصة جبال بلا ذكريات ونمخلته المجوز ، دار حوار آخر بين عنبر وطيף أبيه ، فقد ورث المهنة عنه دون أن يكون هو أو ظروف الحياة الجديدة مهيأين لها ، بل دار حوار بينه وبين كلب عاصر أياه .

ومما يلاحظ أن علاقة كثير من أبطال المجموعة بأبائهم الموقى  
علاقة بعيدة الأثر تجملهم أكثر ارتباطا بالماضى ، ويمكن تتبع هذه  
العلاقة فى بعض قصص المجموعة القصصية الأولى للؤلف نفسه لا سيما  
قصة « حنة تراب » حيث نصاب بطل القصة وهو يسير فى جنازة  
أبيه . وللؤلف نفسه يهدى مجموعته الأخيرة إلى روح أبيه . وفى قصة  
« جبال بلا ذكريات » نجد البطل يسترجع ذكرى وفاة أبيه وكيف  
أنه لم يكن قد رآه قبل أن يموت بأسبوعين فكفونوه ودفنوه دون  
أن يعلم .

وتتفرق قصة « زائر الصباح » رقة وشاعرية . البطل بلا جسم  
ولا عمل مرة أخرى . وللكان رمال الشاطئ هذه المرة . وزائر  
الصباح يتأرجح بين عالم الواقع وعالم الحلم ، هو طيف يسمح الكتابة  
عن الحياة ، ثم يطير عبر البحور إلى بلاد أخرى بعيدة .

والحرية التى ينشدها بطل « جبال بلا ذكريات » والحرية التى  
يتخيّلها بل ويلقّنها لتلاميذه مدرس التاريخ تعود فتلح هنا أيضا .  
فالسعادة تتحقق ساعة تصبح الحرية هى للتح فى خبزنا والكلمة فى  
شفاهنا والنار فى بيوتنا . والبطل ملئ « بحب الحياة » يؤله أن يعيش

وسط الزيف ، يزعجه العالم الخارجى ويقطع عليه أحلامه وتأملاته  
وخلوته مع زائر الصباح .

وفى قصة « أحزان » - وهى كسابقها بضمير المتكلم - يصرح  
البطل بتفوقه فيقول : فوقمتى مُحكمه صغيرة أحاول ألاّ يقتحمها  
مقتحم ، حزنى لا يريد أن ينفط ، جامد صلد كالدرقة المعجوز . أشياء  
صغيرة تكسر حدته كالدكريات<sup>(١)</sup> . وأحزانه هنا أكثر توهجا ،  
إنه يقول : قاعة الأحزان لا تنتهى ، وكية الفرح صغيرة لا تسقى  
قوت الإنسان الجائع للأفراح . الأيام ملساء مستقيمة كشريط القطار  
لا تعيد عنه المعجلات ولكن القلب يريد أن يرغرف ويخلّق<sup>(٢)</sup> .

المكان بيت والزمان يوم بهم بالمطر ، والدكريات تدور حول  
صديق نيل فقدته بطلنا ، لكن تحطّم الحاجز بين الواقع والخيال فى  
عالم الذكري أتاح له أن يحدثه فى قبره ، ومن وراء القبر يصير الصديق  
الراحل من حبه للحياة ، فخطوة واحدة على الأرض تنمش روحه ،  
وما تزال تهمة أخبار أبيه وأخته والجيش فى اليمن واكتشاف دواء  
للرض الذى أودى بحياته .

---

(١) ص ٥٣

(٢) ص ٥١

وقصة « التفاحة » قصة حلم بالسعادة ، عودة إلى جنة آدم وحواء حيث أكل التفاحة . فثمة بستان يرحب بالجميع ، شيء رائع ينسى الراوى في أحضانه أحزانه المزمنة . وحارس البستان يضيء جبينه بالحب ويده كلها حنان . يسمح له بأن يستريح كما يشاء وأن يأكل من الثمار إلى أن يشبع وأن يحمل حزنه سييلا للإبداع . غير أن للزيارة موعدا يفتلق عنده البستان ، فلا مفر من العودة إلى الخارج ، ولا بد للعلم من نهاية في انتظار حلم أكبر عندما تزول أناية الناس فسكنى الثمار الجميع ويصبح باب البستان مفتوحاً على النوام .

ثم هناك أربع قصص هي « عبر النار » و « الإنسان والتمثال » و « لحظة نصب » و « سأم » تناولت - كل بطريقتها - موضوع الاتصال بين الخيال أو الزيف الذى يعيش فيه الكتّاب والفنانون وواقع الحياة ، ولعل المؤلف كان يناقش فيها نفسه ويساهل عن مدى صلته بالواقع الذى يريد أن يعبر عنه .

ففي قصة « عبر النار » نجد الراوى يبحث عن موضوع لقصة يكتبها ، حتى يظن أنه عثر عليها في عابر النار . ثم يكتشف أنه لا بد للقصة من خيال ، ولن تساوى شيئاً إذا وصفه كما هو ، لا بد من خلط اللحظة الحاضرة بلحظة الحلم ، لكن ما أن تحدث الراوى إلى

عابر النار حتى وقف نهر القصة في مخيلته وساد الجفاف في أحلامه .  
لقد اكتشف أن عالم الواقع قاس مرير ، تتخصف أقلامنا أمامه .

وقصة « الإنسان والتمثال » إدانة أخرى للزيف الذى يعيش فيه  
الكتاب وهم يكتبون عمالا يرفون . فأهل الريف يصيحون في  
وجه الصحفي قائلين : نحن لا نأكل من الكلام<sup>(١)</sup> ، وعندما حاول  
صديقه الراوى أن يخلصه من الورطة التى وقع فيها بحجة أنه غريب  
لم يزر القرية إلا مرتين هبوا ساخطين محضين : ولماذا يكتب عنا ؟

وقصة « لحظة تمب » قصة الفنان الذى يريد أن يعبر عالمه  
الواقعى البائس إلى عالم آخر يحياه فى فنه ، ولكن واقعه يعطله عن  
هذا العبور ، مرة أخرى انفصال العالمين وتمذُّر العبور من أحدهما إلى  
الآخر . فالفنان - راوى القصة - فى حاجة إلى خمسين قرشاً ثمن ألوان  
الزيت حتى يُتم لوحته حيث دنيا أخرى يريد التعبير عنها ، لكنه  
يعجز عن الحصول على المبلغ المطلوب ، واللون يعطى لكل شئ  
قيمه : كل الناس لهم ألوان إلا أنا .. الوحيد الذى لا يرون له لوناً  
لأنى لم أعبر عن نفسى بعد<sup>(٢)</sup> لهذا ما يلبث عالمه الرحب أن يرتد إلى

---

(١) ص ٨٩

(٢) ص ٩٦

داخله ، وتنطق روحه بين جوانحه .

وقصة « سأم » يملن فيها الراوى مله من الزيف فى العمل والبيت والأصدقاء فهم متفقون بشرعون للبشر وهم بين جدران أربعة يحسسون البيرة أو شاي منتصف الليل حتى الكازينو الذى قصده ليروح عن نفسه يملأه سأمًا . لم يمد يطبق الحاضر وحاول أن يهرب إلى الماضى فصدمه الماضى أيضاً حين اكتشف أن صديقة الماضى لها زوج مترهل وخمسة أطفال .

أما قصة « هروب » فليست إلا قصة موظف يتمرد على واقعه ويهرب من عمله وأسرته ليجلس فى مقهى ويعلم ، غير أنه لا يستطيع أن يستمتع بالحلم الجميل طويلاً ، فما تلبث يد الجرسون أن توقظه من غفوته ، فيستيقظ وهو لا يدري إلى أين يتجه .

لحظة الحلم إذن لحظة عارضة مؤقتة ، ومن قبل اختفى زائر الصباح وترك صاحبه حزينا لفراقه ، كما أعلن البستانى انتهاء زهرة البستان فخرج الزائر والدهشة تملأ نفسه والمودة للخارج تحزنه .

أما قصة « أبو ذراع » فهى قصة البطل الذى فقد ذراعه أثناء مقاومة الإنجليز فى القتال ، فضاعت الأرض فى وجهه حتى انتحرت تاركا



ورقة مكتوبا فيها : لم تعد الأرض للشجنان<sup>(١)</sup> . بينما كان قراء الصحف يتأملون صورته ويعلمون أنها صورة مجرم بالفطرة .

بقيت بعض القصص التي تنتمى إلى مجموعة « الديك الأحمر » أكثر مما تنتمى إلى هذا الاتجاه الجديد الذى غلب على مجموعة « زائر الصباح » مثل قصص : شقاوة — زجاجة عطر — صندل جديد — الوجه الكبير — الجرح . حيث كانت الغلبة للواقع الخارجى .

ولعل قصة « فراغ » هى القصة الوحيدة فى المجموعة التي نجحت فى تحقيق توازن ما بين العالمين الداخلى والخارجى للإنسان ، وهى قصة رجل لا يشغله شيء ، لازوجة ولا أولاد ولا حتى أصدقاء . يقصد مشى حلوان الدافئ ليقتضى بضعمة أيام فى فيلته هناك . وفى إحدى الليالى ، وبينما يستعيد ذكريات نهاره السعيد اكتشف وجود فأر فى غرفته ، وبينما يرقب الفأر فى حذر كان يستعيد ذكريات أقدم عهدا ، حتى صرع الفأر أخيراً فأحس بقيار من النشوة يدري فى روحه .

هنا يصبح البطل أكثر تجسداً ، فاللؤلؤ يمنحه اسماً ويقدمه إلينا فى شيء من الوضوح فهو « بك » وهو وحيد ومريض وطيب

القلب وله فيلا في مشق حلوان ، ومع ذلك فما تزال هذه الأوصاف شديدة الاختزال . ولئن انحصرت حركته في غرفة نومه إلا أنه تحرك في أرجائها بالقدر الكافي الذي استطعنا به أن نتبعه . وثمة حدث يقع في العالم الخارجى ، وما تنفعل به نفسية « عوض بك » مرتبط أشد الارتباط بهذا الحدث . وهكذا استطاع الكاتب أن يتهكم - بطريقة أكثر موضوعية - من هذا الفراغ الذي يعيش فيه أمثال « عوض بك » فيقودهم في النهاية إلى قضاء ليلة في مصارعة فأر في غرفة نوم .

أما الاتجاه الغالب على قصص المجموعة فهو اتصال العالمين الخارجى والداخلى للإنسان ، فما يقوله المرء في سره غير ما يعلنه . وشخصيات القصص تعيش في هذا التناقض : تهرب من الحياة لأنها تحب الحياة ! وبينما يتفصل عالمها الخارجى عن عالمها الداخلى تعود في ذكرياتها فتصل بين العالمين فتحدث إلى الأشجار والحيوان وأطيان اللوتى ويتحدثون إليها . وبينما هذه الشخصيات لا تتحرك في عالم الواقع الخارجى ، تجدد ذكرياتها نقطة سرمة الحركة تضرب في الماضى إلى أغوار بعيدة قد لا تصل إلى طقولاتها فحسب بل تتجاوزها

أحيانا تمتد إلى أجداد أجدادها حيث ترتبط نفسياتها وذكراياتها  
بتاريخ الشعب الذي نبتت فيه ومنه . فلا توازن إذن بين  
حركة الخارج وحركة الداخل ولا مصالحته بين المألين .

أغسطس ١٩٦٤

## رغم كل شيء لعبد القادر حميد

الكتاب الماسى ، العدد ٤٧ ، الدار القومية ، القاهرة

تتكون هذه المجموعة القصصية من تسع قصص ، نستطيع أن نلج بسهولة خصائص مشتركة بينها ، حتى لو كانت مستمدة من تجربة واحدة أراد كاتبها أن يعبر عن جوانبها المختلفة أو أن يستوعبها ويسيطر عليها وهو يكتب القصة بعد القصة .

من هذه الخصائص أن أكثر القصص تقع أحداثها في قرية بالقرب من دمنهور ، وأحيانا قليلة في دمنهور نفسها ثم في القاهرة كما في قصة « أقوى من الحب » أو في الإسكندرية كما في قصة « رغم كل شيء » . وفي القصص التي تقع أحداثها في القرية تبدو مدينة دمنهور كأنها هي الحلم أو اللقطة للمواطنين والبؤساء من أهل القرية ، فهم دائما يشدون رحالهم نحوها عندما تضيق الأمور في وجوههم في القرية .

أما الخاصية الثانية للشرطة فهو الشكل القصصى ، فالقصص لا تبدأ من بدايتها الزمنية ، بل من منتصفها ثم تعود ترتد إلى زمن

مضى لنستأنف تتبعنا لما جدد من أحداث . فالبداية هي دائماً نقطة بين الماضي والحاضر . فأغلب قصص المجموعة تبدأ بتعطّل أصحابها عن العمل ثم ترتد إلى الوراء لتعرف أسباب هذا التعطّل ثم ما نلبث أن نستأنف تتبعنا لما جدد من أحداث أو نتائج . ولعل الوظيفة الفنية التي يؤديها هذا الشكل ، هو أن يضع أماننا أولاً أم ما يريد الكاتب أن يكشف لنا عنه ، فنحن نجأبه بصلب الموضوع أولاً ثم بأسبابه وأخيراً بنتائجه .

أما الشخصيات فيتشابه كثير منها أيضاً ، بعضها يتشابه في الاسم مثل مبروك الشرقاوى ويوسف الدكرورى في قصتي « سعدية » والناس لبعضهم « ومثل « رشدى » في قصتي « الليلة السابعة » و« حدث ليلتها » وبعضها يتشابه في الوظيفة مثل وظيفة ناظر الزراعة في قصتي « سعدية » و« الناس لبعضهم » وأكثرهم يتشابهون في التعلّل عن العمل أو فيما يصيبهم من أمراض مثل الشلل . بل إن تكون الأسرة في أكثر القصص متشابهة ، فصورة الأسرة التي تنطبع في ذهن القارئ بعد الانتهاء من قراءة المجموعة عبارة عن أسرة عائلها مريض أو مفقود ترك وراءه زوجة وأبناً أو ابنتين أحدهما كبير يمكن أن يحمل محل والده والآخر صغير ما يزال في حاجة إلى الرعاية .

لهذا كله يحس قارئ المجموعة أنها تصدر عن تجربة واحدة

تمددت محاولات التعبير عنها ، إلا أن أهم الخصائص المشتركة لتلك القصص التي تضمها هذه المجموعة يدل عليها عنوانها « رغم كل شيء » والإهداء الذي جاء فيه « إلى كل بسمة تشرق على فم الإنسان برغم كل شيء » فقصص المجموعة تدور حول صراع الإنسان ضد ظروف تبدو أقوى منه ، لكنه رغم هذا لا يستسلم بل إنه أحيانا ينتصر عليها ، وهي ظروف تملها أسباب اجتماعية حيناً ويلتصم فيها القدر بالجممع حيناً آخر . فالموت أو المرض حدثٌ من أحداث القدر ، ولكن أن يصيب الموت أو الشلل عائل الأسرة فإن ذلك تترتب عليه نتائج اجتماعية بالنسبة لمن يعولهم . لهذا فالموتى والمرضى فى قصص هذه المجموعة هم دائماً ممن تترتب على ما يصيبهم من كوارث ، كوارث أخرى لغيرهم .

فى القصة الأولى قصة « سمديّة » نجد محمود الزوج متمطلا عن العمل لأن زوجه الحامل اشتهدت أن يُحضر لها جواقة من حديقة العمدة التى كان يعمل بستانيا بها ، فضبطه العمدة وطرده . لهذا فهو لم يجد أجر البداية عندما ولدت زوجته ابنته التى أطلق عليها اسم « سمديّة » ويفكر فى قتل العمدة لولا أنه يعرف من أسرارها ما هو كفيل من أن يذله به . وعندما ضبطه يتسلل من الكشك الذى تنام فيه الخادمة

« ست أبوها » تنفس من أعماقه ، فقد ضبطه متلبساً بسرقة أخطر من سرقة بعض ثمار الفاكهة لزوجته الحامل .

وفي قصة « الليلة السابعة » نجد أن الزوج لم يفقد عمله فحسب بل إنه مالئ أن فقد حياته أيضاً في حادث أشبه ما يكون بالانتحار . لهذا فالقصة - بدلا من أن يتلقاها القارئ من زاوية الزوج المتعطل كما في القصة السابقة - فإنه يتلقاها من زاوية ابنه الطفل رشدى وزوجته مسمودة .

وفي قصة « الأب » نجد الأب يصاب بالشلل فيتمطل وبالتالي يتمطل ابنه عن الدراسة لبحث عن عمل ، ويقع عليه عبء إعالة والده المريض ووالدته وأخيه الصغير ، حتى يجد عملا كخفير في محلج ، وبالرغم من هذه الظروف يواصل دراسته حتى ينجح في التوجيهية ، ثم يلتحق بكلية الحقوق بينما يعمل في الوقت نفسه بمدرسة خاصة حتى تخرج وتزوج وأنجب . وعندما مات أبوه كان ابنه هشام يشب بأعوامه الخمسة يحاول أن يرى جده .. جبل يذهب وجبل يُقبل وتيار الحياة مستمر .

وفي قصة « أقوى من الحب » نجد بطلها محمود تخطب له أمه - بعد خلاف مرر مع أبيه - ابنة أخيها سعاد ، وهو ما يزال طالبا .

وفجأة يصاب الأب بالشلل - كافي القصة السابقة - فيتعطل عن عمله ، ويقع على كاهل الإبن هنا أيضاً عبء إعالة الأسرة ، ويحاول أن يتخلص من خطيئته لأنه لا يحبها ولأن ماجداً عليه من ظروف لا يساعده على إتمام هذا الزواج ، لكنه لا يتخذ خطوة حاسمة ، ثم يتزوجها ويقع في هوى امرأة أخرى ، ورغم كل ذلك ما تلبث الألفة أن تتغلب في النهاية على نزوة الحب .

وفي قصة « حدث ليبتها » يتعطل الأب عن العمل ، لكنه يتعطل هذه المرة لأنه كان يثير التلاميذ ضد معاهدة صدق بيقن فيلقي به في السجن ، وكان على الإبن الأكبر أن يتولى إعالة أمه وأخيه الأصغر ، وكما أن الطفل في قصة الليلة السابقة كان نائماً فلم يشهد أباه وهو يودع أمه ليترك القرية متجهاً إلى دمنهور بحثاً عن عمل ، حتى إنه كان ينتظره كل ليلة ولا يعرف أنه مات تحت عجلات القطار ، كذلك فإن الأخ الصغير في قصة « حدث ليبتها » كان نائماً أيضاً فلم يشهد إلقاء القبض على أبيه ، ولكنه عرف من أستاذه بالدرسة ما أخفاه عنه أخوه وأمه .

وفي قصة « الناس لبعضهم » يتعطل الأب هنا أيضاً لأنه طالب بمالك الأرض التي يعمل ناظراً لزراعتها بزيادة أجره . وبالرغم من



أن زوجته كانت مريضة في حاجة إلى ثمن العلاج إلا أنها كانت تعارض في أن يقبل زوجها ما يقدمه له الفلاحون من هداياهم في حاجة إليها، ولهذا طالب صاحب الأرض بزيادة أجره فطرده. وكأنما أراد الفلاحون أن يردوا الجليل للزوجة التي تريد زوجها ألا يمس أملاكهم، فقاموا بمظاهرة طالبوا فيها بإرجاع ناظر الزراعة إلى عمله وتخفيض إيجاراتهم، وعندما استجاب الباشا للمطلب الأول اكتفوا بذلك على أن يتم النظر في المطلب الثاني فيما بعد. وبعد مضي سنوات تعطل الأب من جديد بسبب شلل أصابه ثم مالئ أن مات تاركاً وراءه - كما رأينا في أكثر من قصة - زوجة وابناً كبيراً وآخر صغيراً.

أما القصة الأخيرة التي أطلق عنوانها على المجموعة فالوالد فيها لا وجود له من بداية القصة، والمرضى هذه المرة هو الأم، ومرض الأم يمرض ابنها لامتحان عسير، فهي تحتاج إلى دواء ثمنه ليس في جيب ابنها، ووظيفة ابنها تنحى له أن يرتشى إذا أراد، لكنه رغم ظروفه - رغم كل شيء - يتغلب على نفسه وعلى ما يمرض له من إغراء.

ولعل أجمل قصص المجموعة قصة «أيام الحرب»، وبالرغم مما يبدو

لنظرة الأولى أنها تختلف في موضوعها عن بقية القصص إلا أن النظرة المستأنية ما تلبث أن تكشف للوضوع الواحد المشترك بينها وبين القصص الأخرى . فهي تتناول علاقات عاطفية تمت في سن مبكرة ثم وأدتها الظروف لتعود وتثقف من جديد بعد ثمانية عشر عاما . وطبقا للشكل الذي ساد قصص المجموعة ، تبدأ القصة بالتقاء ممدوح بحسان صديقة طفولته في روضة أطفال بالبق بعد ثمانية عشر عاما من فراقهما ، ثم ما تلبث أن ترتد إلى أيام الحرب العالمية الثانية حين هاجرت أسر من الإسكندرية إلى صنفور ومن بينهم الطفلة محاسن وأماها ، أما الوالد فهو — كما في قصص أخرى بالمجموعة — قد مات بسبب الحرب . وتنمو علاقة عاطفية بين الفتى والفتاة ، غير أن الحرب ما تلبث أن تنتهي فتقطع هذه العلاقة بعودة محاسن وأماها إلى الإسكندرية حيث تصاب محاسن بقتيلة من مخلفات الحرب لتطيح بذراعها اليمنى . ونعود إلى الحاضر فيفاجأ كل منهما بأن الآخر قد أطلق اسمه على طفله ، محاسن أطلقت اسم ممدوح على طفلها وممدوح أطلق اسم محاسن على طفله . وتختتم القصة ومحاسن تصافعه بذراعها اليسرى وهي تقول « ألا ترى أن هناك علاقة كبيرة

بين الحرب والحب ، كلامها ينتهى لكنهما يتركان آثارهما علينا .  
وكان الكاتب يقول لنا إنه يرغم هذه السنين ، برغم أن كلا منهما  
تزوج وأنجب ، وبرغم هذه الظروف فإن الحب قد طبع آثاره على  
كل منهما ممثلة في طفليهما كما طبعت الحرب آثارها على محاسن  
فُتُرت ذراعها اليمنى .

ديسمبر ١٩٦٤

## القاهرة

### لعلاء الديب

الكتاب النحبي، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٤

القاهرة هي المجموعة القصصية الأولى التي ينشرها علاء الديب، تتكون من أربع عشرة قصة تتفاوت بين الطول بحيث تبلغ خمسين صفحة كما في قصة « القاهرة » نفسها التي أطلقت عنواناً على المجموعة وبين القصير بحيث لا تتجاوز ثلاث صفحات كما في قصتي « ليس عندنا ما يقال » و « نهر تحت الصخر ». كما تتفاوت القصص بين اقترابها من جو الأسطورة والرمز كما في قصة « الشیخة » ، وبين اتخاذها الواقعية إطاراً لها كما في قصة « القاهرة » وإن كانت جميعها تتجاوز عالم الواقعية ذي الأبعاد للنظرة . ذلك لأن أبطالها مأزومون ، فتنعكس أزمته على رؤيتهم الداخلية والخارجية على السواء . هذه الرؤية تتدرج بطورها ما بين ذكرياتهم يركزون عليها انتباههم ، والأشياء المحيطة بهم على هامش الشعور يمرون بها مرأً سريعاً، فتتوارى حروف العطف وأسماء الوصل عند سردها .

كل قصة لها شخصيتها المستقلة ، ومع ذلك فإن نمة خيطاً رقيقاً

مأساويًا يربط بينها ، لعله ما يحسه أبطالها من وحدة ، وما يُجْرُونَه خلفهم من ذكرى هزيمة عاطفية تشدم إلى الماضي ، وهم يحاولون التمرد عليه . أو تمرد على الحاضر ، وهم يحاولون البحث عن مستقبل غامض .

ففي القصة الأولى « العاصفة » يستيقظ بطل لا إسم له في منتصف الليل ، كما يستيقظ من ليل حياته التي شارفت الخمسين ، وثمة عاصفة في الخارج ، وثمة عاصفة في داخله . هذا بطل لا يشده ماضيه بقدر ما يشده حاضره ، خسون عاما وهو ينتظر ، ينتظر الشيء أن يتحقق . له بيت وزوجة وأولاد في المدارس . . وما يزال ينتظر الشيء أن يحدث . شيء يختلف عما يحدث للآخرين من تطور- وأحداث تبدو له عادية ، تلك هي أزمته . فيندفع خارجا مع العاصفة .

وتناديه زوجه للمرة الأخيرة ، فيرد عليها في حوار هو أقرب إلى الشعر :

— أدخل يا زوجي ، أدخل ، العاصفة شديدة وقمناك ضيفتان .

فيرد عليها من بيد وفي صوته غناء :

— دعيتها تهب .. أريدها أن تهب .. أريدها أن تهب .

وعاد صوته يسأل :

( ١٧٢ - دراسات في الرواية )

-- والأولاد ماذا أقول لهم عندما يسألون عنك ؟

— قولي لهم إنه خرج مع العاصفة وأنتم نائمون .

وهكذا تصبح الحرية معناها التخلص من قيود الحاضر ، أملا في مستقبل كأننا لن نكون فيه قيود . ولله اللوت ، ولكن لا مجال في اللوت للعديث عن الحرية أو قيود على الحرية .

وفي القصة الثانية « ثلاثة خطابات إلى حبيبة مجهولة » نجد البطل - ولا إسم له هنا أيضاً ولا أبعاد جسمية أو اجتماعية - ضحية صراع بين الوحدة والرغبة في الاتصال بعالم الآخرين ، إلا أن رغبته في الوحدة أقوى ، وكأنها قدر مفروض عليه . فهو يعترف لحبيبتة قائلاً إنه يحب لقاءها ولا يكره شيئاً سوى أن تمر عليه ليلة دون أن يلقاها ، غير أنه ما يليث أن يستترك قائلاً : ولكن اللقاء يا عزيزتي صعب ، أنا لن أستطيع أن أخرج لك الليلة . وهو يتخيل حبيبتة المجهولة تظل تنتظره حتى تسمع صوت الضفادع ثم تراقب النجوم وهو يكرر قوله : ولكنني لن آتي . وهو يفلسف وحدته قائلاً : ليس من حقنا أن نبكي مهما بلغت بنا الوحدة أو قسوة الأشياء حولنا . كل الأشياء يجب أن تظل في داخلنا لا يقسرب شيء إلى الخارج . كل شيء

يضع عندما يصبح في الخارج . لذلك ورغم كل شيء ، فقله من الأفضل  
أتى هنا ولا أستطيع الخروج إليك .

وفي الخطاب الثانى يردد قوله : أعرف أتى لن التى بك ، أعرف  
أن جسدى لن يذوب فى جسدك ولن يختلط شمرى بوما بشمرك .

وفي الخطاب الثالث يكشف عن سر موقفه ، أوفى الواقع برر  
موقفه بظهور الرجل الغامض كأنه مغلى بعباءة سوداء ، يدوس  
الطيور السوداء الصغيرة فلا تصرخ ، ويعرف كل أسرارها ، وبأمره  
أن يبق فى مكانه حتى يحوّل الأرض إلى أشجار خضراء ، ولهذا  
لا يتوقع فى مكانه تحسب ، بل إنه سيتقطع حق عن الكتابة إلى  
حييته ، ذلك الخيط الوحيد الذى يربطه بعالم الآخرين .

وأنور افندى للسرى بطل القصة الثالثة « قارىء الكتب »  
نموذج لمعظم أبطال المجموعة . إنه موظف عادى ، لكنه - بكنية  
أبطال المجموعة - مأزوم . لهذا فهو يحصل على أربعة أيام أجازة  
اعتيادية قد تغير كل شيء ، قد تبطل الخوف والقلق اللذين يتسلطان  
الصدر ليخفقا الرقبة ، أربعة أيام قد تميد القدرة على التمتع باليوم  
العادى . فهو - كبطل قصة الماصفة - يلجأ إلى حلول وهمية لأزمته . وما  
نليت أن نكشف طعم الوحدة فى فم حياة أنور افندى ومرارة العجز

وذكرى الهزيمة العاطفية كأنها السلام للتمرجة للظلمة التي اندفع ينزلها بعد أن فشلت خطوبته . وقارئ الكف له ذكرياته أيضا حيث يُطل عليه وجه أمه المجوز للى ، بالتجاعيد وأبيه المجوز لللى داخل دارهم بالإسكندرية .

وفي أكثر من ققرة نمثر على نموذج للأسلوب الذى يتكرر في أكثر من قصة بالجموعة ، حيث تتوارى حروف المطف وأسماء الوصل دلالة على توارى للرثيات في هامش الشعور . مثال ذلك في الفقرة التالية : لم يتجه قارئ الكف إليه مباشرة .. دار في الجزيرة يبحث عن زبائن . ناداه رجل معه زوجته ، الزوجة سمينة ، وبينهما طفل صغير ، كانوا قد طلبوا طعاما ، للمرأة سمينة ، جسدها سمين مضغوط على الكرسي .. يدها في يد قارئ الكف ، زوجها يأكل الطعام في فمه ، شفتاه تلعبان ، يتلفت حوله ، يبدو غير مهتم ملولا ، زوجته هي التي أرادت ، مسح شفتيه بالقوطة وأعطى قارئ الكف النقود .. الخ .

وفي قصة « أم شيء في العالم » نواجه بطلا وحيدا ، لأن الفتاة التي يحبها قررت فجأة أن ترحل إلى أرض بعيدة وتتركه . وليس ثمة خلاف جوهرى بين أن يرحل البطل فجأة كما في قصة « العاصفة » أو



أن ترحل فئاته كما في هذه القصة ، فكلا للواقفين دلالة على ما يعانيه  
البطل من إحساس بالوحدة ، والتجاء هنا ليست إلا فجاءة ظاهرية ،  
إنها لحظة تحوّل من السك إلى الكيف كما يقول المناطقة ، إنها نتيجة  
تراكم آلاف المحضات والشاعر يوما بعد يوم وشهراً بعد شهر وسنة  
بعد سنة لنصل إلى لحظات الانفجار التي تبدو كأنها هي فجائية .  
والبطل هنا - الذى يتخفى وراء ضمير التكلم - يتربّط بذلك .  
فرغم أنه يبدو بمظهر العاجز عن معرفة ما حدث في خفايا عقل حييته ،  
ورغم أنه يعلن أنه يخاف الوحدة التي هو فيها الآن ويكرهها ، إلا أنه  
يستدرك قائلاً: ولكننى أعرف أنها (أى الوحدة) حياتى . دائماً أعود  
لأتذكّر ، لى أعذب نفسى ، ليس هناك مفر وستظل الذكري إلى  
الأبد . لذلك فإبعده عن الحصول على أهم شيء في العالم ، ذلك الشيء  
الذى نصّح به حييته قائلاً : إنك تعرفى تبقى سعيدة . وعندما يسألها  
لماذا تسافر ، لا يتلقى - ولا تتلقى معه كقراء - جواباً منها . وإغفال  
الإجابة هنا - إلى جانب إغفال اسم البطل والبطلة ، وأبعادهما الجسمية  
والاجتماعية - هو الذى يحفظ أحداث القصة على مبعده من عالم الواقع  
ذى الأبعاد المنظورة ، وذى الإجابات القاطعة الصريحة ، ويجعلها  
أقرب إلى عالم الرؤى النفسية .

أما قصة « خلعوا اللبنة » فهي تخرج تكنيكا وموضوعا عن بقية قصص المجموعة إلى حد ما ، إن « وحيد » ضابط المرور يقترب قليلا من شخصيات المجموعة ، لكن لنقارنه بالشاويش زينهم الرجل الممتلئ حبا للعمل والحياة . وهذه المقارنة هي أساس التكنيك الذي يجعلنا نتقل بسرعة ما بين الضابط والشاويش . إن وحيد يرسل في الساعة الرابعة والنصف الشاويش السيد زينهم بأوراق إحدى الحالفات من الإدارة العامة للروور بميدان التحرير إلى محكمة مرور حلوان . ويخرج الشاويش في مهمته نجد أنفسنا مقلقين مع وحيد في مكتبه ، فقتصر السمع إلى حديثه التليفوني مع إحدى صديقاته لنكتشف أنه ليس قارسا في هذا الميدان إنما هو مجرد مقلد ، ثم ندعه لننطلق مع الشاويش وهو يركب موتورسيكله الأحمر السريع ، ثم نتركه لننتقل إلى بيت الشاويش حيث ابنه فخرى يمسك بذيل فستان أمه نعيمة يطلبها بنصف قرش ، ثم نعود إلى الضابط فنجد مرتبكا لأن زميله مدحت ضبطه متلبساً بحديثه القرامى فعاد يستجمع شخصيته للفككته ليواجه بها الموقف للتأزم ، لأن حياته كانت دائما استجابة للشخصية للفككة أمام مواقف متأزمة . إنه يشعر أنه مظلوم وأنه لا شخصية له . ثم نعود إلى الشاويش زينهم في طريقه إلى حلوان ثم إلى ابنه

فخرى وبسرعة إلى الضابط وحيد وقد استطاع أن يتخلص من مدحت لكنه لم يتخلص من خوفه مما قد يشيعه عنه غدا ، وبسرعة تنتقل إلى الشاويش زينهم وقد تمتد في أرض الشارع منكفئا على وجهه ، أنه في وسط الإسفلت ، وحوله دائرة صغيرة من الدماء الحارة ، وإلى الضابط وجرس التليفون يلدق في حجرته ، وإلى نعيمه وهي تسمع صرخات ابنها في الحارة لأن الأطفال خطفوا منه اللعبة ، فتدرك أن تلك إشارة إلى أن اللوت خطف منها زوجها - لمبتها الكبرى .

وتعود الخيوط تتجمع والشاويش زينهم على الخشبة حق يوارى التراب .

هذا الانتقال من مكان إلى مكان ومن شخصية إلى أخرى لانهجده في قصة أخرى من قصص المجموعة ، وقد اقتضته هنا عملية المواجهة بين كل من الضابط والشاويش .

فإذا انتقلنا إلى قصة « إلى أين » وجدنا أنفسنا نفسحب مرة أخرى من عالم الشخصيات المحددة ذات الأسماء : وحيد، السيد زينهم، نعيمة ، فخرى ، مدحت ، كل الشخصيات الرئيسية والجانبية واضحة في عالم الواقع الخارجى ، لها رسم كما أن لها جسما ، فالسيد زينهم : في بطنه ثقل زغيف الفول وفي ركبته وسيقانه فحولة الرابسة والثلاثين ،

الحذاء لليرى الثقل متمكن من القرامل في الرجل ، والصدر مفتوح لكل هواء الكورنيش .. الخ إننا نسحب من هذا العالم لنعود إلى بطل يتحدث بصيغ التكلم ، بلا اسم ولا جسم ولا عمل ، يتوق إلى شيء جديد ، شيء يشعر بمحدثه في داخله . « إن الأشياء تبدو وتتابع كسور حذيفة مقصوص في عناية ، كأن فراغا غامضاً يحول بينها وبين شيء يحسنى كل شيء منتظر ومتوقع . ولا شيء خارج على النظام » إنها نفس الرغبة في الترد التي التقينا بها في بطل « العاصفة » على ما بينهما من فروق ، هذا له زوجة وأولاد وقد أشرف على الحسين ، وذلك يبدو أصغر سناً بكثير ، لم يتحمل بعد أعباء الزواج ولا مسئولياته . وهكذا تتبعه وهو يسير في حلقة مفرغة خارجين معه من منزل صديقه وزوجه ليقوم برحلة ما بين العالم الخارجى الذى يتحرك فيه وعالمه الداخلى الذى يحتر فيه ذكرياته لنعود معه أخيراً من حيث بدأ مسألاً - ومسائلين معه - إلى أين ؟ فليست لديه قيود واضحة - كما لدى بطل العاصفة - ليفر منها . إذن ليس أمامه إلا نفسه يفر منها ، ولا مفر .

وفي قصة « كان يوماً طويلاً شاقاً » نجد البطل هذه المرة أحد كشافي النور ، لكنه لا يختلف عن الأبطال السابقين إلا في المظهر ،

فهو زميلهم في التمرد ، وهو يعلن تمرده قائلا : أنا لا يمكن أن أصبح قاتورة مثل هذه الأوراق ، أنا لست أرقاما . أنا أستطيع أن أحلم ، أستطيع أن أحلم وأن أقرأ هذه الأرقام ، وهو يحلم أن يحدث شيء في حياته ، أن يكشف كنزا في نفسه ، ولكن لا شيء يحدث : النظارة معلقة على أنفي ، والعرق في ياقة قميصي ، والفواتير ونفس الشيء كل يوم ، كل يوم الساعة ٢ ، أنصرف كل يوم ، والشوارع ، الحر ، الحر والوحدة كل يوم الساعة ٢ . وإلى جانب رغبته في التمرد نجد ذكرى هزيمة عاطفية تلح عليه : هي قالت مرة أنت جبان ، ولكنني الآن أكرهها . منذ سنوات وأنا أكرهها . لم أعد أستطيع أن أحب أبدا .. أحدثت كلماتها هذه شرخا لا يلتئم .

وقصة ٢٨٣٨٧ — وهو رقم العسكري مرسى أحمد السيد —  
تكشف عن إنسان يعود دائما إلى حيث يحس بعجزه . فهو يترك دائما قريته ومركزه ومحافظةه ليرحل إلى القاهرة حيث أخته تعمل في كباريه . وغيره قد لا يرى مثل هذه الأخت إطلاقا وغيره قد يأتي مرة واحدة ليذبحها وفي أحسن الحالات ليقنمها أو يجبرها على الدول عن هذه الحياة ، لكن العسكري مرسى السيد لا يفعل هذا ولا ذاك ، ولا هو يتقبل حياة أخته كحقيقة مسلم بها ، وهو اقترض ثالث : إنه

يخس أنها تضاجع الرجال داخل رأسه وأمام عيونه ، ومع ذلك فإنه دائماً يأتي ليزوره ويعود ، ليتعذب بعريها وعريه معها .. تدوسه كل الأقدام وعيونه لا تصافح إلا التراب .

وفي قصة « يا إلهي البيت بارد » نجد ما يؤكد أن هزيمة الشخصيات العاطفية ليس مرجعها الآخرون كما تتوهم أو توهمنا هذه الشخصيات . فعندما قالت له المرأة هذه المرة في وضوح : أريد أن أتزوجك ، إنسحب هو منها . إنها شخصيات تضع بنفسها مقدمات هزيمتها لكنها تُلقي عبء المسؤولية على الآخرين ، فإذا جوبهوا بلحظة حصول رفضها وانسحبوا منها . وهو يعترف بذلك - كما اعترف من قبل زميله بطل « أم شيء في العالم » - قائلاً : كنت أعرف أنني يجب أن أبقى وحيداً ، كانت الحياة مرسومة أمامي ، ولم أكن أملك غيرها . حتى خادمتها التي كانت تفضل كل ملابسه وتعد له الطعام ، يأخذها منه أخوها ومعهما ثلاثة رجال ليقتلوها . ثم يعود أخوها ليأخذ ملابسه وبقية المرات فأثرها يجب أن يختفي . لهذا فهو يقول : وكنت أرقب الوحدة الكبرى تسعى إلى . كما يطن قائلاً : أعرف أن كل اللامضي سوف ينهار ليصبح حاضراً ، وبطلق الصرخات البكاء في صدرى .

وفي قصة « التراب يغطي وجهك » نجد البطل يفشل في أن

يكون ممثلاً فيطرده المخرج قائلا : وجهك يظليه التراب ، إمسه  
إدعك وجهك . فيلجأ إلى كباريه . وتلتقى بأول بطل من أبطال المجموعة  
يقول هو لامرأة : أنا أريدك . غير أنه عندما ذهبت معه إلى بيته  
نظرت إليه وقالت : إذهب إغسل وجهك إنك متعب . فيعلن قائلا :  
إنته الليلة انتهت . . كانت هي متعبة وأنا أيضاً متعب . ولم  
نشر بشيء .

وفي قصة « ليس عندنا ما يقال » نجد البطل يحصل - كما حصل  
بطلا القصتين السابقتين - على امرأة . لكنه يرفض - كما حدث في  
القصتين السابقتين أيضاً - هذا الحصول . فهو يعلن لها قائلا : كم أود  
أن أتركك الآن يا عزيزتي ، دعيني أذهب ، ليس عندنا ما يقال . وكما  
هرب بطل العاصفة من زوجته وأولاده إلى مستقبل ضبابي ، يهرب  
بطل هذه القصة من واقعه الماطني إلى حلم يقظة عاطفي فيعلم بالصعراء  
والقمر فوق الرمال لا يحصل على حبيبة أخرى هناك ، لكن لكي  
يكي حبيبته الضائعة . حتى عندما يعلن ذات لحظة أنه هناك سوف  
يخد حبيبته الضائعة ، ما يلبث أن يستدرك قائلا : حبيبتى التى لن  
أجدها أبداً . ولهذا فهو يرجو صديقه ألا تنفجر وألا تقول له أشياء

قاسية وأن تدعه يحلم بعد أن يعيدها أنه لن يأخذ منها شيئاً ! وشعاره أنه يكره اللل ، وأن كل شيء مؤقت .

وفي قصة « نهر تحت الصخر » نجد البطل يتلقى من حبيبته نصيحة بأن يعرف السعادة ، وهي النصيحة نفسها التي كانت على لسان البطل بدلا من أن تكون على لسان حبيبته في قصة « أم شيء » في العالم . ثم ما لبثت صديقته أن ضاعت منه ، واستبدل بالصديقة أرنبا أبيض ، غير أن الأرنب مالبث - في يوم ربيع - أن انفلت منه أيضا .

أما قصة « الشيخة » فإنها تختلف تماما عن قصص المجموعة ، إننا ندع التجريد الذي يقسم به أغلب تلك القصص ، لندخل في جو شبه أسطوري يفوح بعبير الرمز . فالحوادث تدور في قرية تتشع - ومن عليها من الناس - بالجلد والكآبة . يقال إنه كانت لهذه القرية رب كبير وضع كل شيء في مكانه وخلق هؤلاء الناس وشكلهم كما يحب وتركهم في مكانهم هذا إلى جوار البحر . وقبل أن يستريح ترك في وسطها شيخة .

هذه الشيخة مصدر رهبة ومحبة ، ساطعة كضوء القمر لكنها أيضا مثله باردة مخيفة .. حتى نزل القرية غريب اسمه منسى ، حاول



أن يتحدى سلطة الشيخه بعد انطوائه تحت لوائها ، غير أنها ما لبثت أن طوته بزواجها منه ، فيكشف عن شخصية عادية لا تختلف عن بقية شخصيات القرية ، وكان أهلها يتوقعون أن تقدم القرية بهذا الزواج على عصر جديد ، أما الشيخة فلم تشعر أنها خُدعت أو خسرت شيئاً بل أحست أنها ازدادت قوة واقتتمت بأن كل ما وراء قدرتها فراغ . أما منسى فقد راح يقسال عن سر قوة الشيخة ، وكان يتوقع الإجابة . أما أهل القرية فلم يكن أحد منهم يقسال ، فالشيخة موجودة وقد نظموا حياتهم على هذا الأساس . وقد آتى الجواب على يدى جاد مغنى القرية الحزين . فقد كان مريضاً مصاباً بالصرع ، وأحس منسى أن فى مرض هذا اللغى شيئاً غريباً وقوياً يستطيع أن يقف فى وجه قدرة الشيخة . فقد كان من قدراتها أن تشفى أى مرض يلم بأهل القرية ، غير أن مرض جاد استعصى عليها ، وقد فضحها ذات ليلة حين انطلق من حجرتها - حيث كانت تعالجه - صائحاً أن حجرة الشيخة خالية ، ثم ما لبث أن دفع حياته ثمناً لهذا الاكتشاف عندما ضربه منسى بالمصا على رأسه فسقط ميتاً .

إن الفنان وحده — من دون أهل القرية جميعهم — هو الذى اكتشف زيف هذه الرهبة التى لا تقوم على أساس . والشيخة لم تقل

يوما أن في حجرتها شيئا ، م الدين كانوا يتصورون أن في حجرتها أشياء . وقد حطم الفنان جدران هذا الوم وإن كان قد دفع حياته نمنا لذلك .

وعندما قبض الجنود على منسى واتحدوه خارج القرية بدأ الندم ينخر في قلب الشيعة حتى أغلقت على نفسها باب بيتها ذات صباح ، وبعد أربعة أيام كانت قد ماتت .



حتى إذا عدنا إلى قصة « القساهرة » أطول قصص المجموعة وآخرها ، نجد أن خصائص للوضوع والأسلوب التي سبق أن التقينا بها في معظم القصص الأخرى للمجموعة تتضح وتبلور فيها .

إن بطلها فتى لا يفهم أين هو من هذا العالم ولا ماذا يريد . اللحظة التي يعيشها الآن لا وزن لها ولا معنى ولا تصلح لأن تصبح ذكرى لأنها لا صفة بجلده وهو مستسلم لها ومهزوم . إنه يسير على أرض غريبة ، مملوكة للأعداد ، وجوده الخارجى مهدد ، وعيونه زائفة لا تستقر .. وهو يحاول أن يسير ، الحركة حوله شديدة والحياة صاخبة ، والشبان والبنات ، ليست له هذه اللدينة . كل هذه الأشياء من

حواله تجعله وحيدا أكثر ، معزولا أكثر . لم يعد يعنيه من الأشياء إلا أنه موجود فيها . إنه حقا لا يريد شيئا ، ولكنها أشياء ضرورية لأنها موجودة : عقيلة ، والبار ، والشقة ، وهو . وهذا هو موقفه الوجودى . ومن هذا الموقف العام نستطيع أن ندرك سر مواقفه الجزئية ، وموقفه من المرأة بوجه خاص . إن التفكير فى عقيلة أصبح ينتهى دائما بالرغبة فى التخلص منها . ينتهى بأن يرى نفسه حرا من جديد . وهو لا يحس أن عقيلة وحده سجنه ، بل إن أخاه المريض أحد سجن ، واخته فضيحة كذلك سجن . حتى شقته فى باب اللوق كأنها شمعرات لاصقة تحت إبطه . لهذا عندما حملت عشيقته البنى عقيلة منه ، واضطر أن يتزوجها ، عاد قتلها ، لأنه لا يريد أن يتحمل تبعات عمله أو نتائجه . فتعطل للمسئولية يتعارض وجوده الذى لا يتحقق إلا بدون أية قيود . إنه احتجاج على القيود فى صورة أعنف من احتجاج بطل قصة العاصفة الذى ترك أولاده وزوجه فى منتصف الليل نحو مستقبل غامض . وهى صورة أعنف لماثيو بطل سن الرشد لسارتر الذى عبّر عن موقفه الوجودى بمحاولة تخليص عشيقته من الجنين الذى تسبب هو فيه .

إن فلسفة معظم أبطال قصص مجموعة « القاهرة » هى أن كل

الأشياء يجب أن تظل في داخلنا ، لا يتسرب شيء إلى الخارج ، كل شيء يضيع عندما يصبح في الخارج ، كما سبق لكاتب الخطابات الثلاثة أن كتب إلى حبيبته البهولة . إنهم يرفضون الحياة لأنهم يرفضون القيود ، والحياة بطبيعتها قيود ، ولهذا فإن الحياة بدورها ترفضهم . ومن هنا كانت أزمته ، وحول هذه الأزمة تدور معظم قصص المجموعة .

مارس ١٩٦٥

## أدجار آلان بو

دراسة ونماذج من قصصه

مكتب الدراسة وترجم النماذج

دكتور أمين روقائيل

مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٣ .  
( من سلسلة قسم الترجمة والألف  
كتاب بوزارة التعليم العالي ) .

ظهرت أخيراً في سلسلة الترجمة والألف كتاب دراسة قيّمة عن  
القصاص الأمريكي إدجار آلان بو للدكتور أمين روقائيل . ومن  
الملاحظ أنه بالرغم من كثرة ما ترجم إلى العربية مما ألفه قصصيو الغرب  
فما أقل الدراسات النقدية للؤلؤة عنهم .

لهذا فإن الدراسة التي قام بها الدكتور أمين روقائيل لها أهميتها  
لأنها تشق الطريق إلى مثل هذا النوع من الدراسات التي يحتاج إليها  
قارئ العربية . بل إنه يمكن اعتبارها نموذجاً يُطبَّق على دراسات  
مماثلة عن أدباءنا في البلاد العربية .

فأقول ما يحضر الفؤاد به هو التهنيت لأكاديمي المكتتاب ، فهو  
( ٢ - ١٨ دراسات في الرواية )

يعرض أولاً لسيرة إدجار آلان بو ويناقش مختلف الاتهامات التي وجهت إليه، ثم يلخص نظرية بوفى بكل من الشعر والقصة القصيرة، ثم يعرض بالتفصيل لصناعة بوفى للقصة. وبعد هذه الفصول الأربعة النظرية، يقوم بعرض بعض قصص بو وتحليلها بعد أن صنفها طبقاً لأهم ما تتناولها من موضوعات، يختتمها بكلمة يوضح فيها أثر بو بعد موته في بلاده وخارج بلاده. وأخيراً يقدم ثلاث قصص مترجمة كنماذج لفن القصة عند بو. وبذلك ينقسم الكتاب إلى قسم نظري، وقسم تطبيقي، وقسم به نماذج من قصص المؤلف ليعلم عليها القارىء مباشرة.

وقد ولد بوفى أوائل القرن الثامن عشر ومات في منتصفه دون أن يتجاوز عمره أربعين عاماً، فهو قد عاش إذن في فترة ازدهر فيها الاتجاه الرومانسى في الأدب. وقد توزع نشاطه بين النقد والشعر والقصة، وأوضح الأستاذ للمؤلف الترابط بين أنواع النشاط الثلاثة، فنظرية بوفى النقدية كانت متأثرة بنوع إنتاجه الشعرى والقصى، كما أن ثمة ترابطاً بين أشعاره وقصصه. فكم أن لم يكتب القصائد الطوال فإنه لم يكتب إلا قصة طويلة واحدة. بينما كتب حوالي سبعين قصة قصيرة. فكان من الطبيعي أن يمرض على القصائد الطوال والقصص

الطويلة على حد سواء . وحجته في ذلك أن هذا الطول يشئت وحدة الأثر ويلدمه ، ويحرمه تلك القوة التي تنشأ من قراءة متصلة تتيح تمثيل العمل الفني في مجموعه كلاً غير متجزى .

وأهم قصص بو نوعان : قصص القوطية التي سُميت بهذا الاسم لأن مسرحها قلاع ودور من طراز العماراة في القرون الوسطى ، وهي قائمة الصبغة تثير الخوف . وقصص تكشف الفئاع عن مشكلات مستغلقة ، وهي تلك القصص التي كانت تمهدا لما عُرف فيما بعد باسم القصة البوليسية .

أما القصص القوطية فلم يكن إدجار بو مبتدعها ، فقد سبقه إليها كتاب القرن الثامن عشر . وكان لها أعمق الأثر في بو . فتمتدح نلتقى كل ما تتميز به القصة القوطية من قلاع قديمة ودور متداعية وسجون وسلاسل تصلصل ، وسراذيب وسلاالم معتمة ، وعداوات مستعكمة ، وجنون وتناسخ أرواح وإغماءات تصاحبها أعراض اللوث . يقول الدكتور أمين روفائيل إن بو أقبل على هذا النوع من القصص :

فأنشأ فيها كتبه منه عالماً غريباً موحشاً حزينا ، لأسهب فيه نبات الحياة ، ولا تكاد أشعة الشمس تسطع عليه ، فلا نراه في معظم

الأحيان إلا في جوف الليل البهيم ، أو عصر يوم من أيام الشتاء ، أو  
خلال يوم ساكن في الخريف تحت نسائم ملبدة بالقيوم . . عالم  
تتوارد فيه أحداث خارقة تتحدى العقل وسنن الطبيعة ، فنسمع هتافات  
من وراء النيب ونشهد موتى يُبعثون من القبور ، وأرواحا تحمل في  
غير أجسادها . . وتقع فيه أفعال بالغة القسوة ، بعيدة عن تجاربنا اليومية  
تشبه تلك التي تنفزع منها في كابوس ثقيل . وهو عالم تستقر فيه روح  
الافتقار ويؤرقه وخز الضمير ، ويتفاقم فيه المرض ، مرض الجسد  
والروح والعقل ، ويمحوس شبح اللوث<sup>(١)</sup> .

فمقيار العمل الفني عند بو هو الأثر الذي يطبعه . ولا ينبغي  
استخدام كلمة لا تـعـيـن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على تحقيق هذا  
الأثر . وإذا كان مجال القصيدة هو الجمال والتعبير عنه ، فالقصة تطبع  
أثرها بما تثير من شعور الخوف أو الاستبشاع . لهذا حرص بو على  
تصوير الجو الذي يحقق ذلك . فهو جو يشيع الرهبة والتموض  
والنعر ، ويحقق ذلك بمسلة وسائل مثل طبيعة الموضوع ونوع  
الأحداث والشخصيات والملابس التي يمشون فيها ونظرتهم إلى  
الحياة . والأسلوب الذي يؤكد ألقاظا وعبارات موحية بتكرارها



أو تكرار معناها ، والمكان الذى يسوده السكون والقنامة .

فوضوعات قصص بو هى موضوعات التعذيب والانتقام ؛  
وأعراض النفس والعقل ، ووصف تأثير الجريمة والام فى النفس ،  
والمذاب تحت وطأة الشعور بالندم . لكن للموضوع الذى استولى  
على تفكيره كان موضوع الموت لا سيما موت امرأة جميلة ، ومصير  
الروح بعد فراق الجسد . وبو يؤمن بخلود الروح وبقائها محتفظة بعد  
الموت بشخصيتها .

أما الأحداث ففرعة أو مؤلة ، تثير فى القارئ مخاوف كامنة  
أو عجا ممزوجا بالرغبة ، لكنها تستهويه بما تبعث فى النفس من  
ترقب وحب استطلاع .

أما الشخصيات فهى أقرب إلى الأطياف ، يعوزها وضوح للعالم  
الجسدية ، وربما ترك بو بعضها دون أن يسميها ، أو دون أن يصف  
المكان الذى تؤدى دورها فيه .. وأكثرها شخصيات معدبة يحصر  
بو اهتمامه فى البحث عن جذور الفزع فى حالاتها النفسية المرضية .

وقل من يضارع بو فى وصفه لتلك الشخصيات الشاذة وهى على  
حافة الجنون أو اللاشعور . أو فى دقة تحليله الخوف ، الحقيقى منه

والبهيم والوهوم ، وقصصه خصبه بوصفه لعذاب الندم وما تتبعه  
الجريرة من رعب وقلق مهلك .

وطريقته - كما يصفها دستوفسكى - أن يضع رجلاً في موقف  
بالغ الفراية بما يحوطه به من ظروف خارجية ، أو بشيع فيه من  
حالة نفسية ، ثم يصف إحساساته بنظر ثاقب وواقعية يثيران الإعجب .  
كذلك اهتم بـ الأمكنة ذات الخصائص للميزة . فيُعنى في كل  
قصة بانتقاء مسرح يناسب موضوعها . فيختار سجنًا في أسبانيا يقاسى  
فيه القذائع رجل محكوم عليه بالإعدام من إحدى محاكم التفتيش ،  
أو شاطئ الزورج الخطر لتجربة قاسية يلقاها اثنان من صيادى السمك ،  
ويحتفظ بباريس للقصص التي يكشف فيها باعجاب عن الجريمة .

ومن عادة بوشين يكون في القصة مبنى أن يصفه وصفا سريعا  
مجلا ، يبدو فيه خياله الرومانسى الذى يتطلب أن يكون قصرا أو ديرا  
يشبه قلعة ، كما يتطلب فيه السمة والفخامة ، وكذلك الفراية  
والوحشة ، وجو المصور الوسطى ، والجمال الذى يضيفه جلال  
القديم .

أما التفصيل فيدخره لوصف المناظر الداخلية التى يؤثتها برباش  
فظم وزينها بتحف تاذرة . وعادة ما يكون للكان حجرة واسعة ،

غاية السقف ، غريبة الشكل ، مستديرة أو مضلعة ، تكثر فيها  
الأركان ، قد تقع في برج منعزل عن حجرات الدار ، أو تؤدي إليها  
ممرات معقمة ، ودرج ممترج .

ومعظم ما يحتويه السكان يستريح على قصصه القوطية جزوا : من  
ذلك الألوان ، والألوان الغالبة هي الأبيض ومشتقاته والرمادي  
والأسود والأحمر . فالأبيض يصف به وجوه رجاله ونسائه في مناظر  
قائمة ، فهو يؤكد الشعوب في إنسائه بأن تكون وجوههم مزرية ،  
أما الزرق والشفوب فلو صف الشفاء ، والصفرة للشعر وللوجوه أحيانا  
للدلالة على الإعياء ، واشتداد المرض ، أما الرمادي فيستعمله للإغماء  
بالوحشة والتجهم ، والأسود — وهو أكثر الألوان ورودا في قصص  
بو — للإشعار بالكآبة وتوقع الشر ، والأحمر للإغماء بالدم والموت  
النجاني .

كذلك يتغير بوضاء معينة ، فليس في أمكنته من الأضواء  
إلا ما ينبعث من مشعل أو سراج أو شمعة ، وما يتسلسل من نافذة  
أسدلت عليها الستائر .

وإذا كان الفزع هو الأثر الذي تتركه تلك القصص ، فإن قصصه  
التي تميظ الناسام عن جرائم يحيط بها الإبهام تترك هزة الدهشة

والإعجاب للوصول في سر إلى حل مشكلة يبدو أول الأمر أنها خافية بعيدة عن الحل .

والذى يكشف عن غوامض الجريمة شخصية تدعى أوجست ديبان خلق منها إدجار بو أول بطل للقصة البوليسية . كما أن من مبتكراته شخصية رفيقة للمحب به والذى لم يُرزق ذكاؤه ، ولا تذهب حيرته إزاء مشكلة القصة إلا باستماعه لتفسير ديبان لها ، ذلك التفسير الذى يتيح للقارئ في الوقت نفسه أن يستنير ويقف على جدية الأمر .

وبالرغم من كل هذه الأجواء الغريبة فإن بو قد أوتى قدرة ممتازة على سرد ما يملأ خياله الغريب ، فهو يضى مسحة الحقيقة على ما يرويه وذلك بوصفه تفاصيل دقيقة صادقة ، يستمدّها من الواقع ، كما أنه يسوق القصة بضمير التكلم ، مما يعطى الليل إلى علم التصديق ، فيبدو كل شيء — مهما كان غريباً أو مخيفاً — كأنه قد حدث .

كما أنه يستبقى شعور الترقب في القارئ حاداً ومتصلاً ، ويُخضع قصته لبدا التماسك والتلاحم . ويتخير أقوى لحظة فيها لنهايتها ، ويربط بين آخرها وأولها بأوثق الروابط . وهو حريص على الاستهلال

الموجز ، وتركيز السرد ، وتوفير وحدة للسكان للقصة ، وتقييد نفسه بأقل عدد من الشخصيات .



ومما هو جدير بالإشارة أن المؤلف لم تنحصر دراسته على أساس مدرسة نقدية واحدة ، فإنه وإن اغفل المدرسة الاجتماعية فلا يذكر أثر المجتمع الأمريكي في النصف الأول من القرن الثامن عشر على أدب إدجار آلان بو ، إلا أنه أولى اهتمامه للمدارس الجمالية والاتباعية والنفسية .

أما للمدرسة الجمالية فالمؤلف أكثر تبنيها لها ، ويتضح ذلك من تتبعه الدقيق للعناصر الأساسية التي تكون المفهوم القصصى عند بو على نحو ما عرضنا .

أما للمدرسة الاتباعية فتتضح حيث يوضح المؤلف مثلا كيف أن قصص بو القوطية مكتسبة من قراءته المختلفة في الجوا القصصى السائد في عصره ، متفقة مع الاتجاهات الرومانسية فيه .

أما للمدرسة النفسية فإن المؤلف يعرض آراءها ويناقشها . مثال ذلك تحليل تلك المدرسة لنموذج المرأة الذي يتردد في قصص بو ، فهي

تشبه الأشكال المنسوجة في الستائر على جدران قصوره لا تسرى فيها الحياة ، وهي في كل الأحوال شابة باهرة الجمال ، عريقة المحند ، ومن أظهر صفاتها في معظم الأحيان النقاء والخلو من شهوات الجسد ، ومصيرها دائما أن تموت بداء غريب ، ولما تزل في زهرة العمر . ويرى الدارسون الذين يطبقون منهج التحليل النفسي في النقد الأدبي أن هذا النموذج يرجع إلى تلك الصورة التي استقرت في العقل الباطن لإدجار آلان بو ، صورة أمه التي تعلق بها تعلقا عنيقا وفقداء طفلا ، صورة الغنية المثلة الشابة الجميلة التي دب في صدرها السل . وقد قيده الحزن على أمه بأغلال حالت بينه وبين أن يحب امرأة أخرى حبا طبيعيا . وبالرغم من أن المؤلف يفتد التطرف في هذا الرأي ، إلا أنه لا يستبعد كلية ، فهو يرى أن هذا النموذج يرجع إلى ملاقاه بو في حياته من فواجع . مثل فقدته المبكر لأمه ، وخيمته في حبيبة صباه مسز جون ستانارد ، وفي المرأة التي حضنته طفلا وأحبته وعظمت عليه يافعا مسز فرائنس آلان ، ثم زوجه فرجينيا التي كان يباضاها الذي يشبه بياض الشمع ينذر بمرض الصدر ، وكان يشاهدها والمرض يتمكن منها حتى ماتت في حياته .

فالكاتب ليس مجرد دراسة لأدب إدجار آلان بو ، بل هو

حصيلة لختلف الآراء النقدية التي تعرضت لهذا القصصى . وبالتالى فهو عرض على للاتجاهات النقدية فى الأدب الغربى تبدو من خلالها شخصية المؤلف حين يرجح رأيا أو يفند آخر .

ونحن نرى أن أهمية هذا الكتاب اليوم تأتى من أهمية أدب بو بالنسبة لاتجاهات الأدب المعاصر فى أوربا ، وما يصلنا منها اليوم مثل ما يعرف عندنا باسم اللامعقول أو العيث أو اللامعق ، وهو الأدب الذى يقوم أساسا على الثورة على أساليب الأدب التقليدى الذى يخضع لقواعد أشبه بقواعد المنظور فى الفن التشكيلى .

فبالرغم من أن بو استمد مادته من الاتجاهات الرومانسية التى كانت شائعة فى عصره ، إلا أنه ضخم منها وأغرب فيها بحيث أصبحت أشبه بابنها العاق .

وقد أعلن بو فى نظريته الأدبية بوضوح أنه لا يؤمن بمطابقة العمل الفنى للواقع ، بل يرى أن مطابقته له عيب جسيم ، ويقلد ما يبعد وجه الشبه بينها تلو قيمة العمل من الوجهة الفنية .

وهكذا فإن المادة الرومانسية الشائعة فى عصره كتبها بو بروح من جرحته الحياة فكرته مهزوزاً مرتاعاً ، ويث فيها بأعضابه المنهكة

فزعا حقيقيا ، هو فزع الروح كما يقول بر نفسه في مقدمته لإحدى مجموعات القصصية .

ومع ذلك فنحن نحب أن نفيه إلى أن إدجار آلان بو حين ثار على الواقعية حرص على أن تكون ثورته مبررة ، وقد تم له ذلك التعبير بأكثر من وسيلة :

من ذلك أن رواة قصصه أو أبطالها يمتزفون أحيانا بما في قصصهم من غرابة ، ففي بداية « القط الأسود » يعلن الراوى أن قصته ساذجة لا يتوقع ولا يلتبس من أحد أن يصدقها ، ومع ذلك فهو ليس معتمدا أو حالما . وفي قصة « حقائق عن حادثة فالديمار » يعلن الراوى في منتصفها أنه بلغ الآن نقطة من الرواية تجعل القارىء يشك في صحتها ، غير أن مهمته تدعوه إلى الاستمرار في سردها . وهكذا نقرأ في النصف الثانى من القصة عن رجل كان على وشك الموت عندما نومه الراوى تنويما مضططيسيا فأوقف التنويم انحلاله ، حتى إذا ما أجريت محاولة لإيقاظه بعد سبعة أشهر تحول لليت النوم إلى كتلة عفنة .

أما ثانى وسائل التعبير فهي أن معظم شخصياته الشاذة على حافة الجنون أو اللاشعور ، مما يجعل من الطبيعي أن تكون رؤاها أقرب



إلى المذنبان وأن تضطرب قواعد للنظور أمامها .

ثم هناك ذلك الجو الأسطوري للأماكن الوحشة التي يختارها المؤلف وما بها من أثاث قديم أو مهالك، مما يوقظ في نفوس سكانها وقرائها على السواء ما ترسب في أعماقهم من مخاوف وخرافات . ففي قصة « انهيار منزل أوشر » يتحدث الراوى عن ذلك الشمر للبهيم الذى يحاول مقاومته ، غير أن ما يحيط به فى المنزل من سقفه للقوشة وطنافسه القائمة التى تغلى جدرانها وبلاطه الأبنوس الأسود والملابس الحريرية المصنوعة من الحديد والزرده التى تفرقع على وقع خطاه ، كل هذه كانت تعمل فعلها فى مخيلته .

كما أن فردريك أوشر بطل القصة توصل إلى نتيجة مؤداها أن السكون المتصل المربع الذى يسود جو المنزل ، كان له أثره القمعال فى صوغ أسرته بقالب خاص ، وصوغه هو فى القالب المريض الذى يعانى منه .

وإلى جانب طبيعة الشخصيات وطبيعة الأماكن التى يقيمون فيها فإن ظروفهم تهيء لهم هذه الرؤى المفرقة وهذا العالم اللاواقعى . ففي قصة « أبو المول » يبرر الراوى حالة الهلوسة التى كان يعانىها بفرعه مما كان يحتاج مدينة نيويورك من وباء الكوليرا وما كان

يقروء من كتب عملت على تفتيح بذور الأوهام الكامنة في قرارة نفسه . ويطل قصة أوشر بمسألي كآبة ترجع أساساً إلى ما تمنّاه شقيقته الرقيقة الحبيبة إلى نفسه من مرض مزمن . حاد يسير بها إلى الفناء شيئاً فشيئاً . كذلك نوع الكتب التي تقرأها هذه الشخصيات تدل من ناحية على نفسياتها وهي من ناحية أخرى تعود فتعاون على تضخيم أوهامهم .

فالراوى في القصة السابقة يقول إن نوع الكتب التي يقرأها فريديريك أوشر تتفق بدقة تامة مع تصوراته وخيالاته . وعندما دفن فريديريك أوشر شقيقته بعد موتها في قبو المنزل جلس صديقه الراوى يقرأ له من إحدى الروايات التي يحبها ليقضيها ما تبقى من ساعات الليل المروعة ، ولكن ما بالرواية من أحداث كان وثيق الصلة بما في القصة من أحداث ؟ فإذا وصل القارىء إلى قوله : وكانت أصوات الغابة المروعة تنذر بالحدث وتتجاوب في كل مكان ، توقّف قليلاً إذ تنأى إلى سمع أصوات غير واضحة من مكان بعيد في المنزل شبيهة جداً بالأصوات التي صورها مؤلف الرواية ، وسرعان ما يدرك أن خياله يخونونه وأن ما يسمعه إن هو إلا قرعة إطار النافذة وزئير العاصفة ، وقد وقعا اتفاقاً مع ما كان يطالعه في الرواية من هذا القبيل . غير أن

للسهيد يتكرر مرة ثانية عند جملة ثانية ثم مرة ثالثة . وأخيراً تظهر  
اللاذى مادلين والدم يطلع ثوبها الأبيض ، فتختلط الحقيقة بالأوهام  
وتنتهى إلى عالم لا هو بالحلم ولا هو باليقظة .

هذا التبرير هو ما يفرق بين التحرر من الرؤيا التقليدية عند  
كثاب مثل إدجار آلان بو وأدب اللامعقول المعاصر ، حيث أثبتت  
الآية فأصبح الإنسان المادى يعيش فى عالم غير عادى ، وبدلاً من أن  
يكون تجاوز الواقع انكساراً لرؤيا إنسان شاذ لعالم سوى ، أصبح  
اللامعقول انكساراً للعالم الشاذ فى رؤيا الإنسان البسيط فى حضارتنا .  
وهكذا لم يعد الفرد على الواقع نابعا من ذات إنسانية مريضة تبرره ،  
بل أصبح اللامعقول واقعا خارج الإنسان لا يتوكل على حجة أو اعتذار  
أو تبرير . هؤلاء الكثاب التقليديون إذن - بكل ما وصلوا إليه من  
تحرر - يلقون عبء الشكوك على شخصياتهم وما يحيط بها من ظروف  
خاصة ، دليلاً على إيمانهم بسلامة العالم الخارجى . أما أدباء  
اللامعقول اليوم فيلقون بالعبء على العالم الذى تعيش فيه شخصياتهم .  
ولعل أقرب قصص بول إلى تلك الاتجاهات الحديثة هى قصصه الفكاهية  
التي رأى فيها الدكتور أمين روفائيل أنها مشحونة بالمبالغة والتبرير  
الثقل ، وأن دعايته فيها باردة لا تثير الضحك لأنها قاسية ممسوخة

تُجد في القبيح والخيف منابع لرح ببيض ، مثل قصة « قعد الأنفاس »  
وهي قصة رجل يكيل لزوجته الشتا ثم صبيحة يوم زواجه حتى يفقد  
أنفاسه ، ثم يبحث عنها في مكان المشجرة فلا يثر عليها ، فيهجريته ،  
وتلم به بعد ذلك سلسلة من النوائب حتى يُلقى به ركاب سيارة عامة  
في عرض الطريق اعتقاداً منهم بأنه رجل ميت ، فتكسر ذراعاه  
وجسمته ، وتنتهي القصة بدفنه فيلقى في القبر بجثة رجل كان  
عشيق زوجته .

والواقع أن هذه القصص وأمثالها يمكن اعتبارها طلائع لما عرف  
فيما بعد عند السريالين بالمزاح الأسود ، وهو تهكم يقطر مرارة ،  
وكان أحد التيارات الأدبية التي أفضت إلى بعض ما يكتب اليوم في  
الأدب الغربي المعاصر .

أبريل ١٩٦٤

## ملاحظات

على قصص من مجموعتي

« العشاق الخمسة » و « رسالة إلى امرأة »

لم أفكر يوماً أن أقف لأتأمل تطوري الفني، ولعل ذلك راجع إلى سببين : أولهما أنني لم أبدأ — كما يبدأ القصاصون الذين يتطور فهم اليوم في بلادنا العربية — بالطريقة التقليدية لينتقلوا منها إلى مرحلة أكثر معاصرة ، بل لقد بدأ مباشرة — على ما أعتقد — بالأساليب المعاصرة في القصة القصيرة ، ذلك لأنني كنت مشغولاً بالتميز عن أزمة الإنسان المعاصر. وقد فرض على هذا المضمون للمعاصر الشكل الفني للمعاصر فيما يبدو . ولا أزال أذكر السؤال الذي وجهه إلى أحد الإنجليز المهتمين بالأدب العربي للمعاصر وهو مستر جونسون ديفيز — بعد أن قرأ قصة « الطريق » عام ١٩٤٧ — إذا كنت قد قرأت فرجينيا وولف ، ولم أكن قد قرأت لها شيئاً بعد وإن كنت قد سمعت عنها ، فما أن قرأتها حتى أدركت سر سؤاله . فقد كانت طليعة العصر ( ١٩٢ — دراسات في الرواية )

— وليس عامل التأثير المباشر — هو الذى فرض هذا الأسلوب المتقارب .

أما ثانى السببين فهو أنى بدلاً من أن أمر بمراحل التطور الفنى فى تسلسل تاريخى ، حاولت أن أجرب أكثر من شكل فنى فى وقت واحد: ذلك أنه بالرغم من أن الطابع الغالب على قصصى هو الأسلوب للعاصر ، إلا أن المتأمل فيما نشرته من قصص يلاحظ بسهولة تجاوز أكثر من شكل فنى ، وبعض هذه الأشكال ينتهى إلى الطريقة التقليدية فى القصة ، فقد كنت أحس كأنما أنا فى معمل وعلى أن أجرب مختلف طرق التمييز الفنى .

لهذا فليست أستطيع أن أقول إن هناك تطورا فنيا ملحوظا على نحو ما نجد عند كاتب مثل نجيب محفوظ كتب الرواية التاريخية ثم الرواية الواقعية الاجتماعية ثم انتقل أخيراً إلى ما يصنفه بالواقعية الجديدة فى مرحلته الأخيرة . ومع ذلك فإنه يمكن القول إن هناك شيئاً من الاختلاف بين قصص المجموعة الأولى « المشاق الخمسة » والمجموعة الثانية « رسالة إلى امرأة » والمجموعة الثالثة التى لم تُطبع بعد وإن نُشرت أغلب قصصها فى الصحف والمجلات . وهو اختلاف فى الاهتمام بموضوع معين يفرض شكلاً فنياً معيناً ، لكنه ليس تطورا بالمعنى

القيق لهذه الكلمة . ويمكن القول بوجه عام إن أغلب قصص  
مجموعة « العشاق الخمسة » ( سنة ١٩٥٤ ) تدور حول أزمة الإنسان  
للمعاصر ، الإنسان في منتصف القرن العشرين ، وأن التكيف للعب  
عن هذه الأزمة هو تناول قطاع عرضي في الحياة حيث تتزامن أحداث  
العالم في لحظة زمنية واحدة معبرة عما تزدهم به لحظتنا الحضارية الراهنة  
من صخب وصراع . أما أغلب قصص مجموعة رسالة إلى امرأة ( سنة  
١٩٦٠ ) فإنها تدور حول احترام الإنسان وأهميته ، والثالب عليها  
هو ما أطلق عليه الأستاذ يحيى حقي في كتابه « خطوات في النقد »  
اسم « القصة ذات البعدين » أي أن يكون للقصة الواحدة مظهران  
وعا لكان أحدهما معنوى باطنى والآخر خارجى مادى يعمل عمل الرمز .  
لهذا كان الطابع الثالب على قصص المجموعة الأولى هو الطابع  
للميتافيزيقى الشاعرى ، بينما الطابع الثالب على قصص المجموعة الثانية  
هو الطابع الأكثر واقعية .

وأحب أن أقرر أولاً أنني كاتب مقل ، لم أكتب خلال أكثر  
من عشرين عاماً إلا حوالى خمسين قصة قصيرة بمعدل قصتين أو  
ثلاث قصص في العام الواحد . وترجع هذه الظاهرة إلى عدة عوامل  
أهمها : أنني لا أكتب القصة في جلسة واحدة كما يفعل كثير من

القصاصين ، فبالرغم من أن الفكرة العامة للقصة قد تكون واضحة لدى بحيث أننى قد أكتب بدايتها ونهايتها قبل أن أكتب ما بينهما إلا أن عملية الكتابة بالنسبة لى هى نفسها عملية الإبداع الفنى ، فمن طريق الكتابة والكتابة وحدها تم اكتشافاتى التعبيرية . كما أحس أننى لا أعترف على شخصياتى الفنية مرة واحدة ، بل تحدث الألفة بينى وبينها شيئاً فشيئاً ، تماماً كما تلتقى بشخص غريب لأول مرة فإنك لا تعرف عنه كل شيء مرة واحدة ، ولكن الالتقاء به يوماً بعد يوم هو وحده الذى يزيل الكلفة بينك وبينه ، حتى لقد يأتى يوم تعرف فيه عنه أدق تفاصيل حياته . هكذا أمر العلاقة بينى وبين شخصياتى ، فإننى ما ألبث أن اتعرف عليها شيئاً فشيئاً حتى لأعرف من أسرارها أكثر مما أعلنه للقراء ، لأنها أسرار قد لا تتصل بالقصة ، فأحتفظ بها بينى وبين تلك الشخصية . لهذا كله فإننى أكتب القصة مرة بعد أخرى بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمسة وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور ، بل إنها طالما لم تُنشر فإننى أغل أعدّل وأبدّل فيها ، ويكون النشر هو طريق التخلص الوحيد منها .

أما ثانى أسباب الإقلال فهو أنى لم أنصرف إلى كتابة القصة وحدها ، ذلك أن الدراسة الأدبية تشغل حيزاً غير قليل من اهتماماتى .



والواقع أنني لم أجعل الكتابة بوجه عام يوماً من الأيام فرضاً على .  
فأنا ما أزال حتى هذه اللحظة كاتباً هاوياً لم يحترف الأدب، لا أكتب  
إلا عندما تلح علي فكرة، لا أقيد نفسي بكمّ معين ولا شكل أدنى  
معين، أنصرف إلى القراءة طالما هناك رغبة في ذلك ، فإذا أخصبت  
تلك القراءات أفكارى بحيث استطعت أن أخرج منها بدراسة أدبية  
معينة فإني لا أتردد في كتابتها . ومما تجدر ملاحظته ، أن دراساتي  
الأدبية - بدورها - أشبه بالقصة القصيرة ، فكما أني لم أكتب  
الرواية الطويلة فإني لم أقم بدراسة أدبية مطولة في موضوع واحد ،  
بل هي دراسات أشبه بالقصة القصيرة ، تدور حول فكرة يمكن  
التعبير عنها في صفحات قلائل . ولعل هذا - في الحالتين - راجع إلى  
ميلى الشديد للتركيز .

ولهذا فإن اختيارى للقصص التالية لن يكون على أساس تطور  
معين، بقدر ما سيكون على أساس أن كلاً منها تمثل اتجاهاً أو مجموعة  
من القصص متقاربة الاتجاه . هذا مع إحساسى بأننى لا أجيد التحدث  
عن قصصى، فأنا أحس أننى أودعت قصصى أكثر بكثير مما يمكن  
وصفه أو تلخيصه . وليس معنى هذا أن القصص ليست لديه حاسة  
تقدية ، بل على العكس من ذلك فإن الفنان هو الناقد الأول لعمله

الفنى . إنه لا يضع أمامه بالطبع القواعد النقدية أو المذاهب الفنية عندما يكتب . لكنه قطعاً يستفيد من ثقافته وخبرته الماضية ومن آراء النقاد فيما أبدع . وعند ما أنهى من كتابة قصة فإننى أقرؤها بالطبع بعد أن أصبحت كلاً متكاملًا . ومعنى هذا أننى أول قارئ لأعمال الأدبية ، وفى هذه الحالة آخذ موقف الناقد . وأحاول أن أتبين إذا كنت قد نجحت فى نقل ما قصدتُ إليه إلى القارئ . ولا شك أن سر نجاح أية قصة هو أن كل عنصر من عناصرها : كالشخصيات والحركة والأسلوب والوضوع ، بل زمانها ومكانها ، له وظيفته المضوية بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر ، بل بحيث لا يمكن تفسير عنصر من هذه العناصر إلا إذا تغير العمل الفنى كله .

#### ١ — العيد ( من مجموعة العشاق الخمسة )

— قصة خادم صغير يعمل فى أسرة تعمل بالمدينة ، تحكى قصة ذهابه إلى أسرته بالريف ليقضى العيد معها . وهى تصوّر ذلك فى تتابع زمنى ، ومن هنا كان انتماؤها إلى الشكل التقليدى فى القصة . فالقصة تبدأ بالعقل وقد أقبلت أمه لتتسلمه من سيدته فركوبه السيارة العامة ثم وصوله إلى قريته وذهابه فى اليوم التالى مع والدته إلى المقابر ليزور أباه .. الخ حتى عودته إلى المدينة مرة أخرى . وهذا التتابع

الزمنى هو الذى يكون عنصر الحركة فى القصة ، بل هو الذى يحمل  
منها قصة وبلونه تصبح مجرد وصف .

— لكن هذه الحركة الظاهرة تقابلها حركة داخلية فى نفسية  
الطفل ، بل إن القصة مكتوبة بضمير التكلم ، هى تلزم بوجهة نظر  
الطفل ، ونفسية الطفل لا تنبئ عنها انفعالاته فحسب بل وأحلامه  
أيضاً .

— القصة تصور إنسانية هذا الطفل ، لا سيما حين يفكر — على  
صغره — فى أخيه الصغيرة حتى إنه يحمل إليها هدية من المدينة . وفى  
العيد لا ينسى أن يجعلها تشاركه — ومعه ابن خالته — مما يشتري .

— القصة تصور أيضاً تجاور الفرح والحزن فى حياتنا ، فنجوار  
للدافن تقام المراجيع ونجوى عمليات البيع والشراء ، فاللوت والحياة  
متجاوران . وبينما يبكى الكبار موتاهم ، يمارس الأطفال ألعابهم .

### سياحة البطل ( من مجموعة المشاق الخمسة )

— للمشكلة التى تدور حولها القصة مشكلة يعانىها معظم شبان  
العالم فى عصرنا ، هى البحث عن شقة أو سكن . لكن الهمة لم تنحصر فى  
نطاق هذه المشكلة الواقعية ، بل حاولت أن ترتفع بها إلى المستوى

الميتافيزيقي فأصبحت مشكلة البحث من هدف، والمشكلة الواقعية مجرد وسيلة للتعبير عما هو أعم وأهم .

— كما أن المشكلة مشكلة معاصرة ، فإننى أعتقد أن المعالجة أيضاً معاصرة ، وقد تحقق هذا الأداء للمعاصر عن طريق ثلاث محاولات أساسية :

( أولاً ) ارتباط القصة بقصة سابقة تتفق معها فى الخطوط الأساسية لكنها تختلف معها فى التفاصيل ، حيث أن كلاً منها تمثل المجتمع والمصر الذى عبرت عنه . وهذا مألوف فى كثير مما يكتب من قصص فى عصرنا : مثل قصة شرقى عدن لشتاينيك التى تشير إلى قصة قابيل وهابيل ولكن بين شقيقين أمريكيين فى القرن العشرين . أما قصة سياحة البطل فهى تتفق فى الخطوط العامة وقصة سياحة الحاج التى كتبها جون بونيان فى القرن السابع عشر الميلادى ، وهى قصة رمزية تعبّر عن سياحة المؤمن فى هذه الدنيا حتى يصل إلى المدينة السماوية ، وهو يلتقى فى رحلته الأهوال والمغربات التى تعمقه عن مواصلة رحلته ، وهو يقتلب عليها الواحدة بعد الأخرى ، حتى يصل إلى هدفه . وقصة سياحة البطل تقول إن ما كان ييئله المؤمن فى القرون الوسطى من مجهود من أجل الوصول إلى المدينة السماوية أصبح ييئله الرجل العادى

في حضارة القرن العشرين من أجل الوصول إلى أوليات الحياة :  
العمل والحب والسكن . ومن هنا كان اسم البطل : مؤمن عبدالسلام  
عيد ، ومن هنا كان قيامه ببعثته يوم الجمعة . حقيقة أن يوم الجمعة هو  
يوم أجازته ، لكنه أيضاً يوم الصلاة الجماعية ، لهذا جاء في بداية  
القصة القول بأنه : ذاهب كأنما ليؤدى واجبا دينيا .

وهذه الإشارة إلى سياحة الحاج توضح كثيرا من تفاصيل القصة ،  
فأصحاب الممارات لهم هبة تقارب هبة الأنبياء بالنسبة للباحثين لديهم  
عن مكان يأوون إليه ، ولا بد من وجود الوسيط أو الولى بين هذين  
الفرقيين ، وهم هنا البوابون أو الخدم في المقهى ، ولا بد من  
استرضائهم كي يقبلوا التوسط لدى هؤلاء الذين يبدو أنهم من غير  
جنس البشر . وهذا واضح من اسم يونس بك صاحب المارة فهو  
يطابق اسم أحد الأنبياء .

( ثانياً ) أما الخاصية الثانية للأداء المعاصر فهو تصوير الجو غير  
الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية . وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس  
حيث نعانى أحداثاً لا يمكن تحملها لمراتبها ومع ذلك فإنها تبدو  
كأنها تقع فعلاً ، وهذا الجمع بين التناقضين هو ما يميز به الكابوس .  
ولعل فرانز كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب . ونحن نجد

هذا في قصتنا عند تصوير رواد القهى أنهم لا يسرون جميعهم باعتدال ، ولعل هذا لون من ألوان ما يُعرف بالطريقة التمييزية وهى رؤية الوجود من خلال نفسية معينة . فكأنما أصحاب العارات ، على هيتهم ، ذوو عاهات بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم ، بل إن هذه العاهة لون من ألوان هيتهم ، حتى إن البطل وصديقه عرجا قليلا في مشيتهما حتى لا يكشف أحد أنهما غريبان عن القهى ، ومع ذلك لم تفلح حيلتهما ، إلى جانب هذا كانت هنا عشرات التفاصيل الدقيقة عن القهى ومدخله وطلاته .. الخ مما يجعل اللواقع يبدو واقعياً .

( ثالثاً ) وهناك أخيراً استخدام الضمائر الثلاثة ، ضمير المتكلم حيناً ، والمخاطب حيناً والفاعل حيناً ثالث . وهذا نوع من التحرر في الأسلوب لم يكن مألوفاً من قبل ، فالاعتاد أن القصة تبدأ وتنتهى باستخدام ضمير واحد ، إلا إذا كان هناك حدث مباشر فإنه يأتى على لسان المتحاورين بضمير المتكلم بطبيعة الحال . ولكن في قصة سياحة البطل يُستخدم الضمائر الثلاثة لالتقاط الحدث من أكثر من زاوية . ومع ذلك فإن هذه الضمائر الثلاثة ليست إلا ضمير البطل في النهاية ، فحتى عندما يُستخدم ضمير الفاعل ، فإنه لا يعبر عن وجهة نظر المؤلف

الخالق العالم بما لا يعلمه البطل ، بل لا يزال الضمير هنا ملتصقا بالبطل معبرا عن آرائه واضعالاته ، تماما كما لو كان ضمير المتكلم ، كذلك الأمر عند استخدام ضمير المخاطب ، إنه مؤمن نفسه يتحدث إلى نفسه ويخاطب ذاته ، تماما كما يحدث لكثيرين منا حين يشغلنا تفكير عميق ونريد أن نوضح الأمور لأنفسنا .

— ولئن كان الحاج في رواية جون بونيان قد استطاع أن يصل فعلا إلى المدينة السماوية ، بل وأن تلحق به بعد ذلك زوجته وأطفاله ، فإن مؤمن عبد السلام لم يعثر في سياحته على هدفه بعد ، ومع ذلك فإنه سيواصل رحلته ، لأنه ليس أمامه أن يختار .

### ٣ — الوباء ( من مجموعة العشاق الخمسة )

— البطل الحقيقي في هذه القصة هو الوباء ، والوباء هنا واقع ورمز . الواقع هو الوباء الذي اجتاح مصر بعد الحرب العالمية الثانية ، والرمز هو وباء الخلافات والحروب الذي يسود العالم . لهذا في القصة خطلان ، خط طولى هو قصة الراوى مع البنى نيمات : اعتزامها أن تذهب إلى الحج لتكفر عن حياتها الملوثة ، ثم مدعها بسبب انتشار الوباء ، ثم التقاؤها من جديد بالراوى . وخط عرضى محلى وعالى ، أما المحلى فيتناول انمساك الوباء على مختلف الناس وفي مختلف

القطاعات، أما المالى فيتناول إشارات سريعة إلى ما يعانیه العالم من  
اقسام وخلاف أشبه بالوباء ، و من تداخل هذين الخطين يتكون  
نسيج القصة . ووعى الراوى هو الذى يربط بين الخطين ، فليس  
الوباء فى حياته إلا رمزا لما يعانیه العالم الذى هو موجود فيه ، وليس  
ما يعانیه العالم إلا أرضية للوباء فى حياته الخاصة ، فليس هناك إذن  
فاصل بين الحدث الشخصى والحدث العام . وهذا هو مغزى تكليك  
هذه القصة . والانتقال من الحدث الخاص إلى الحدث العام يبدو  
وكأنما هو مفروض فى أول القصة ، غير أن الاندماج بين الحدثين ،  
وبالتالى بين الخط الطولى والخطوط العرضية ما يلبث أن يتم فى  
النهاية .

— الراوى يحاول مجابهة الوباء بالتهكم من أول القصة حتى  
آخرها ، فهو يشبه الوباء برسالة عظيم ، وأول عشرة أصيبوا به هم  
شهداء تلك الرسالة . وما يلبث الوباء أن يصبح حدثا تؤرخ الحوادث  
ابتداء منه . وقرب ختام القصة يصبح قوة تخيف الأصحاء ، ويبلغ  
التهكم المرير قمته عندما تقترح نعات على الراوى أن تحتفل بعيد  
ميلاده — وهما فيما يشبه الحجر الصقى — بأن تدغدغه فيضحك !



ولهذا بدأت القصة كأنها تهمة كبيرة وختمها صمت فجائي على نحو ما عبّر الرواي في الخاتمة .

### دفاع منتصف الليل ( من مجموعة العشاق الخمسة )

— في هذه القصة أصبح مجرد الوجود الإنساني تهمة على صاحبها أن يدافع عنها وإلا أدبته بتهمة وجوده . وعندما يصبح الوجود موضع اتهام وعما كفة فإن ذلك لا يمكن أن يتم إلا في ظلمة الظلمات . ولهذا فإن صاحب الدفاع يعلنه في منتصف الليل وهذه دلالة اختيار الليل ، ومنتصف الليل بالذات ، زمنا تقع فيه أحداث القصة .

— الجو في القصة جو كابوسي ، حيث يحتم الواقع على الإنسان المعاصر فيبدو — لشدة ضغطه — كأنه ليس عالما حقيقيا بل أشبه بالكابوس حيث تحس أنك في عالم واقعي ولا واقعي في وقت واحد . وقد تم هذا فنيا بإعطاء تفاصيل دقيقة لأحداث تبدو غير واقعية . لهذا ليس هناك فصل بين الواقع والرمز ، فقد تحطم الحاجز بينهما .

— الضغط الواقع على الرواي معبّر عنه بأكثر من طريقة ، فأسقف الأماكن التي يدخلها منخفضة ؛ سقف السيارة وسقف السينما ويته في طابق تحت الأرض . لهذا فإنه يضطر دائما إلى الانحناء حتى لقد تكرّر الفعل « ينحني » مرات كثيرة .

— الحركة في القصة تهدف إلى التعبير عن فزع الطاردة بأحداث متلاحقة، وعن الخوف للتبادل بين الراوى ومن يلتقى بهم، والحرص على الحياة إلى درجة تساوى فقدانها .

— الليفة - كما عبّر الراوى بوضوح - رمز خلاصه وضاعته ، فقدها أثناء الطاردة فقد بذلك أمله في الخلاص والسعادة ، ولم يبق له إلا هذه الكلمات يقولها دفاعا عن نفسه .

### الرجل والزرعة ( من مجموعة رسالة إلى امرأة )

— التداخل في هذه القصة بين واقعين أحدهما يرمز للآخر . فالزرعة في حياة بلوى افندى حقيقة لكنها في الوقت نفسه رمز لزوجته . فالرمز في هذه القصة ارتفع إلى مستوى الواقع ، وبتمبير آخر فإن مهنة بلوى افندى - وهى مهنة الزارع - لم تسكن اعتباطا بل لها وظيفتها الفنية .

— للمرأة والزرعة في القصة أشبه بالغطين المتوازيين ، وهذا هو سر تكنيك هذه القصة . فمثلا إذا رسم فنان تكمبي حصانا وجاء ناقد يقول إنه لا يوجد حصان بهذا الشكل ، فهو يشير إلى الواقع ولا يشير إلى العمل الفني ، لأن الصديق الفني يختلف عن مطابقة

الواقع . فالكمبات التى يتكون منها الحصان هى التى تجعل من الرسم فنا وهى التى تفرقه عن الحصان الواقى . ولهذا فأنا أخالف الأستاذ بجي حتى حين قال عن هذه القصة فى كتابه « خطوات فى النقد » :

ولكن فى اضطرابه - أى المؤلف - لسيرة الصنعة يزل حين يقول على لسان الزوج - وقد عرضت له فكرة التلقيح الصناعى لزوجته - إنه رفضها لأنه يريد أن تكون البذرة من أرضه ، مع أن الذين لهم أقل إلمام بالزراعة يملكون مع الأسف الشديد أن الحصول لا يحد إلا إذا أتيت له ببذرة من غير أرضك .. فلا يلزم فى الخطئين المتوازيين أو المتطابقين فى القصة أن يكون كل منهما فى طول الآخر بالسنى والملى ، هنا لا خير من مشية القزم مع العملاق .

فيجى حتى فى هذا النص ينتبه إلى الواقع أكثر مما ينتبه إلى الفن ، فهذا التوازن مقصود فنيا لخلق وجود متميز عن الوجود الواقى ، له قواعده الخاصة به .

— ليس موضوع القصة أو هدفها التحدث عن مشاكل التسل والمقم كما يخيل لبعض النقاد ، فليست هذه المشاكل إلا الإطار الذى يبرز من خلاله هدف القصة وهو الكشف عن أهمية الإنسان

واحترامه ، وكيف أن عدم وجود طفل يزعم شخصين كل هذا الإزعاج ويحملهما يلجآن إلى وسائل علمية وأخرى خرافية من أجل الحصول عليه .

— وحدة القصة تتحقق عن طريق الزمن ، فأحداثها تقع ما بين ذهاب بدوى افندى ليطلب الطيب حتى اللحظة التي تله فيها زوجته . ولكن في هذه اللحظة أكن الرجوع إلى الزمن الماضي للكشف عن مقومات هذا الموقف مع العودة إلى الحاضر من حين لآخر حتى لا يمتحن عنا .

### مع فائق الاحترام ( من مجموعة رسالة إلى امرأة )

— الشخصية الرئيسية في هذه القصة هي شخصية السيد محمود زعتر ، فهي قصة تعتمد أساسا على شخصية بطلها . وقد تمهدت أبعاد هذه الشخصية في الفقرات الأولى اجتماعياً وجسدياً ونفسياً . فهو موظف حكومي ( يُعد اجتماعي ) أشرف على الستين ( يُعد جسدي ) وهو طيب سريع الانفعال ( يُعد نفسي ) .

— تبدأ القصة بهذه الجملة : منذ بضعة أيام وقع حادث خطير .. أقصد حادثاً سخيفاً للسيد محمود زعتر .. وهذا هو عنصر الإثارة أو

التشويق في القصة . وبعد هذه البداية أمكن تقديم شخصية محمود زعتر بأبعادها حيث تقطعه من حين لآخر الإشارة إلى موضوع هذا الحادث دون الإفصاح عنه ، حتى لقد تكرر ذلك ثلاث مرات بالإضافة إلى بداية القصة ، وواضح أن الغرض من هذا هو عدم إملال القارئ حتى تتم تقديم شخصية زعتر والوقوف عليها .

— شخصية زعتر بأبعادها ذات صلة وثيقة بأحداث القصة ، بل حتى اسمه له دلالة على شخصيته .

— تهدف القصة إلى بيان أهمية احترام الإنسان ( كأغلب بقية قصص المجموعة ) ، فهي توضح كيف أن إهانة إنسان ما قد تشيع الاضطراب في حياته بالرغم من أنه قد لا تظهر لهذه الإهانة نتائج لها خطورتها في العالم الخارجي . فمحمود زعتر — بالرغم مما اقترابه من شتى الانفعالات التي وصلت إلى حد التكبر في القتل أو الانتحار — ذهب إلى عمله في اليوم التالي كالمعتاد وكأن شيئاً ما لم يحدث .

— هذا الهدف تناقشه القصة من خلال ما يمكن تسميته بالبيروقراطية . فنحن نلاحظ أن الكلمات نفسها التي استخدمها محمود زعتر في مشاجرته مع زوجته في الليلة السابقة هي نفس الكلمات التي استخدمها معه رئيسه في اليوم التالي ، فقد صرخ فيها أن تخرمس ، ( م ٢٠ — دراسات في الرواية )

تماما كما صرخ فيه رئيسه في المكتب في اليوم التالي . كذلك كان محمود زعتر أطفال يعاملهم بالطريقة نفسها التي يعامل بها زوجته . وقد أصبحوا بدورهم في وظائف رئيسية في أعمالهم تماما مثل السيد شديد رئيس أبيهم محمود زعتر ، حتى إن زعتر يتساءل عما إذا كانوا يعاملون مروضيهم كما يعامله هو شديد . وهذا معناه أن المعاملة التي يعامل بها زعتر امرأته وأولاده في البيت يلتقى مثلها في العمل ، بل يعمل هو وأمثاله على خلقها . فالبيروقراطية في تربيتنا المنزلة تنعكس بدورها على البيروقراطية في مكاتبنا الحكومية . وإذا استطعنا أن نتصور منزى أخلاقيا للقصة فهو أننا إذا غيّرنا من أسلوب التربية المنزلية نستطيع أن نغيّر من أسلوب التعامل في مكاتبنا الحكومية . وهكذا يتضح لنا أن السيد زعتر ليس إلا ضحية نفسه .

— الإشارة إلى الخريف والوحل لها وظيفة مزدوجة ، فهي أولا تحدد الفصل الذي وقعت فيه أحداث القصة ، وهذا مما يساهم فيما يُعرف باسم عملية الإيهام بالواقع ، أي أنه يعطى القصة إحساساً أكثر بالواقعية . أما الوظيفة الأخرى فهي وظيفة رمزية إيمائية ، فالخريف رمز للسن المتقدم ، وهو هنا رمز لعمر السيد محمود زعتر وإحساسه تجاه الحياة . أما الوحل فهو رمز للاضطراب الذي أصاب حياة محمود

زعر . وفي نهاية القصة نقرأ أن زوجته تمد له حذاءه وبذلته وقد نفضت عنهما الوحل الذي جف . وهذه إشارة إلى أن الاضطراب الذي وقع في حياة محمود زعر قد أوشك على الزوال .

— وحدة القصة تتحقق عن طريق وحدة الشخصية والفكرة والزمن ، فأحداث القصة تقع خلال ٢٤ ساعة . أما حركة القصة فتتحقق بوسيلتين : إما حركة في المكان حين يتحرك محمود زعر من مكتبه إلى المنزل ثم من المنزل إلى المقهى . . الخ وإما حركة نفسية حين ينتقل محمود زعر من فكرة إلى أخرى ، وهي أفكار تقسم بالانفعال الشديد في أول أمرها ثم تخفت حدتها شيئاً فشيئاً : يقتل رئيسه ثم يفتخر ثم يستقيل ثم يكتب خطاب عتاب ثم يحلم حلمًا يكون فيه موضع الاستعلاء من رئيسه : حلم طيران - يحلم أنه يطير بجسمه وهو حلم الطيران الحقيقي<sup>(١)</sup> ، وأخيراً يمزق الخطاب .

---

(١) راجع في ذلك Gaston Bachelard : l' air et les songes

## كتب للمؤلف

- العشاق المحسة : مجموعة قصص ط ١ ، مؤسسة روز اليوسف ،  
الكتاب الذهبي ، ١٩٥٤ .
- ط ٢ ، الدار القومية ، الكتاب  
للناسي ، ١٩٦١ .
- رسالة إلى امرأة : مجموعة قصص مؤسسة روز اليوسف الكتاب  
الذهبي ، ١٩٦٠ . نقد.
- المساء الأخير : نثر غصائي دار المعارف ، ١٩٦٣ .
- دراسات أدبية النهضة المصرية ، ١٩٦٤ .
- دراسات في الأدب العربي المعاصر المؤسسة المصرية العامة للتأليف  
والترجمة والنشر ، ١٩٦٤ .
- دراسات في الحب دار الهلال ، كتاب الهلال ،  
١٩٦٦

تمت الطبع :

الزحمام : مجموعة قصص





## هذا الكتاب

يشمل هذا الكتاب خمسا وعشرين دراسة تتناول المؤلفات القصصية أو المؤلفات التي تتصل بفن القصة لأدبائنا المعاصرين ، وبذلك يكون هذا الكتاب حلقة جديدة في سلسلة الدراسات التي بدأها المؤلف في كتبه السابقة « دراسات أدبية » و « دراسات في الأدب العربي المعاصر » و « دراسات في الحب » . كما تكون مجموع هذه الدراسات - من ناحية أخرى - حلقة في سلسلة الدراسات النقدية والتذوقية في أدبنا العربي المعاصر .

ومن خلال هذه الدراسات يمكن للقارئ أن يستخلص نظرية المؤلف في الأسس التي ينبغي أن تقوم عليها دعائم العمل القصصي : رواية كان أو قصة قصيرة ؛ ولا شك أن المؤلف قد استفاد - في هذا الكتاب - من خبرته وممارسته السابقة لفن كتابة القصة ، وقد وضع ذلك بطريقة مبسطة الذي اختتم به هذه الدراسات حين سجل ملاحظاته على تجربته في كتابة القصة .

وبذلك فهذه الصفحات تهتم كل كاتب أو متذوق للفن القصصي  
تعد مرجعا لاغنى عنه لكل من يريد أن يؤرخ للقصة أو للاتجاه  
أدبنا المعاصر .

